
الفنان والإنسان
دكتور زكريا ابراهيم

دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن

الفنان والإنسان

بقلم

الدكتور زكريا إبراهيم

الناشر

مكتبة غريب

٣،١ شارع كامل صدقي (الفجالة)

تليفون ٩٠٢١٠٧

دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن

الفنان والإنسان



تصدير

يسعدنا اليوم أن نقدم للقارىء العربى هذه المجموعة المختصرة من الدراسات الجديدة فى « علم الجمال وفلسفة الفن » . ولئن تكن هذه الدراسات — فى أصلها — مجموعة من البحوث المتفرقة التى لم يقصد بها أن تكون كتابا واحدا يجمع بين دفتيه موضوع واحد ، إلا أنها تكاد تدور فى معظمها حول أقطاب جمالية ثلاثة ألا وهى الفن ، والفنان ، والعمل الفنى . وقد ترددنا طويلا - قبل أن ندفع بها إلى المطبعة - لاننا كنا نعلم أنها قد لاتخلو من ترديد أو تكرار ، فضلا عن اننا كنا على ثقة من انها لا تمثل عملا متكاملا أو موحداً . ولكننا — مع ذلك — آثرنا أن نضعها بين يدى القارىء — فى صورتها الأصلية — آملين من وراء ذلك أن يكون فى نشرها ما قد يعين القارىء على تكوين فكرة صحيحة عن رسالة الفنان ، وقيمة العمل الفنى ، ودور الفن فى صميم التجربة البشرية ... الخ .

وإذا كنا قد أطلقنا على هذه الدرسات اسم « الفنان والانسان » ، فذلك لأننا قد أردنا من وراء هذه التسمية إثارة مشكلة « الصنعة والالهام فى الفن » . وآية ذلك أن الناس قد دأبوا على تصوير الفنان بصورة الرجل الملهم الذى يكتب ما يمليه عليه شيطان الفن أو يسجل ما توحى به إليه آلهة الشعر ، فى حين أن الفنان هو — أولا وقبل كل شىء — ذلك الانسان المفكر الذى يعمل بيديه ، ويزاول مهنته فى صبر وجهد ، وينتج بعد تردد وتعثر ... الخ .

... إن الفنان — فى رأينا — إنسان ، ولكنه إنسان يفكر ، ويعمل ، ويبدع ، وينتج أشياء ، ولا يظن فى نفسه مطلقاً أنه قد أصبح « واصلا » . إنه إنسان « سالك » ، يضع بين أيدينا بعض القيم الجمالية التى تزيد من إحساسنا بالحياة وحب الحياة .

☆ ☆ ☆

وبعد ، فإننا لا نريد أن نزعم لأنفسنا أننا قد أحطنا — فى هذه الدراسة — بماهية الفن ، أو بطبيعة الفنان ، أو بجوهر « العمل الفنى » ، بل نحن نأمل أن نكون قد استطعنا أن نقدم للقارىء صورة مجملة عن « المشكلة الجمالية » ، بوصفها مشكلة فلسفية ، نوعية خاصة : وقد سبق لنا أن قدمنا للقارىء العربى كتابين منفصلين فى علم الجمال أحدهما بعنوان « مشكلة الفن » ، والآخر بعنوان « فلسفة الفن فى الفكر المعاصر » : وأملنا من هذه الدراسة الجديدة أن تكون بمثابة عود إلى « المشكلة الجمالية » فى ضوء ما استجد على الدراسات الجمالية المعاصرة من أبحاث ، فضلا عن أننا نتطلع قدما إلى تزويد القارىء العربى بمزيد من الدراسات المتخصصة فى مجال « فلسفة الفن وعلم الجمال » ، ورجاؤنا أن يجد القارىء فى هذه المجموعة المختصرة من الدراسات الجمالية مايحفزه إلى طلب المزيد منها فى مظانها الاصلية ومراجعها الاجنبية .

والله ولى التوفيق ؟

المؤلف

مقدمة

الفنّ والإنسانْ

ليس أكثر مما كتب فى الفن : فإن الفن ـ كالحب ـ ظاهرة انسانية عامة لا بد لكل فرد أن يكون قد عرفها ، أو تذوقها ، أو مارسها ! ولكن ، كما أن كل من يحب ، لابد من أن يتكلم عن الحب ، وكأنما هو أول إنسان ـــ على ظهر البسيطة ـــ قد عرف الحب ، فإن كل من يأخذ الفن بمجامع قلبه ، لا بد أيضاً من أن يتكلم عن الفن ، وكأنما هو أول إنسان ـــ على ظهر الأرض ـــ قد عرف الفن ! .

والحق أن الفن نشاط بشرى عام يرتكز أولا وبالذات على « الخبرة الجمالية » . وليست « الخبرة الجمالية » تجربة فريدة قد اختص بها قوم دون قوم ، أو جنس دون جنس ، أو عصر دون عصر ، بل هى ظاهرة بشرية عامة لا شأن لها بخطوط الطول والعرض ، ولا علاقة لها بمسائل الجنس ، واللون ، والتاريخ ، وما إلى ذلك ، ونحن حين نتحدث عن « الخبرة الجمالية » ، فإنما نعنى بها إحساس الانسان بالطبيعة إحساسا عميقاً ، خصباً ، وفيراً ، واكتشافه لما فيها من نظام ، وانسجام ، وتوافق : والفارق بين الادراك الحسى (العادى) والادراك الجمالى ، أن الأول منهما يقتصر على معرفة الموضوعات ، بقصد استخدامها والانتفاع بها ، فى حين أن الثانى منهما لا يرى فى الموضوعات سوى

ظواهر جمالية يتذوقها ، ويتوقف عندها لذاتها ، ويستمتع بها استمتاعاً حراً نزيهاً . ولما كان « الفن » وثيق الصلة بالخبرة الجمالية ، فإن لغة الفن — فى أصلها — هى لغة « المحسوس » حين يتحرر من أسر المنفعة ، وقيد الاستعمال العادى ، لكى يصبح موضوعاً حراً يطلب لذاته ، ويدرك فى ذاته ! ... وربما كانت كل معجزة الفن منحصرة بتمامها فى أنه يريد أن يجعل من « المحسوس » لغة أصيلة تقوم بمهمة « التعبير » . والفن يحقق هذه المعجزة حين يعرف كيف يخلع على ذلك « المحسوس » ضرباً من « الامتلاء » الذى يرجع إلى « الأسلوب » أو « الطراز » ، لا إلى « المنطق » أو « الحكم العقلى » : ومعنى هذا أنه ليس فى « الفن » موضع المفاهيم ، أو التصورات العقلية ، بل هناك « تعبير » بلغة الرموز أو الأشكال الحسية ...

وقد تكون الأنشطة البشرية — فى جملتها — مجموعة من اللغات الرمزية : فإن العلم ، والفلسفة ، والفن (وما إلى ذلك) تستخدم — جميعاً — رموزها الخاصة فى التعبير عن الواقع ، والعمل على استجلاء الحقيقة . ولكن « الفن » — دون سواه من اللغات الرمزية الأخرى — أداة تشكيلية تقوم بتنسيق الواقع ، وتنظيمه ، وتحويله إلى « صورة » (أو صور) تجسيمية : وبهذا المعنى يمكن القول بأن الفن إبداع لمجموعة من الصور أو الأشكال الرمزية التى تعبر عن قدرة الفنان على رؤية الواقع . وليس من شأن الفنان أن يبحث فى كيفيات الأشياء ، أو عللها ، بل هو يرمى أولا وبالذات إلى تزويدنا بضرب من « العيان » أو « الحدس » الذى يكشف لنا عن « صور » أو « أشكال » تلك الأشياء .

ولكن مثل هذا « الحدس » لا ينطوى على أى تكرار أو محاكاة للواقع ، فضلا عن أنه لا يعيد إلى إدراكنا شيئاً كان موجوداً لدينا من ذى قبل ، وإنما هو فى صميمه « كشف » حقيقى أصيل يجعلنا نقف ـ لأول مرة ـ على عالم الواقع باعتباره دنيا الصور أو الأشكال ! .

وقد فطن إلى هذه الحقيقة كبار الفنانين فى كل زمان ومكان . فكان الفن فى نظرهم مجرد طريقة لتعليمنا كيف ندرك العالم المرئى . ولعل هذا ما عناه ليوناردو دافنشى حينما قال إن المصور والنحات هما المعلمان العظيمان اللذان يكشفان لنا عن ملكوت العالم المرئى . والحق أن إدراك الأشكال الخالصة للأشياء ليس منحة طبيعية أو هبة فطرية ، بل هو درس نتلقاه على أيدى كبار الفنانين . وأبسط دليل على ذلك أننا ربما نكون قد التقينا بموضوع ما فى تجربتنا الحسية العادية آلاف المرات ، دون أن نكون قد رأينا « شكله » أو « صورته » . ومن هنا فإننا قد نقع فى حيرة كبرى لو طلب إلينا أن نحدد خصائص هذا الموضوع ، أو أن نحدد تأثيراته ، أو أن نصف شكله المرئى الخالص . والفن إنما هو الذى يجىء فيسد هذه الثغرة : لأنه هو الذى يسمح لنا بأن نحيا فى عالم الأشكال الخالصة أو الصور النقية ، بدلا من أن نظل مستغرقين فى عالم التحليل التجريبى للموضوعات الحسية ، أو عالم الدراسة الموضوعية للآثار الحسية .

وقد نتوهم أحياناً أن العمل الفنى هو مجرد ثمرة عابرة لنشاط فردى خاص ، أو مجرد نتيجة عرضية لجهد شخصى بحت ، ولكن الحقيقة أنه لو كان الفن كذلك ، لما كان فى إمكانه أن يحظى بأدنى قبول عام ، أو أن يلقى أى أصداء لدى الآخرين . ومعنى هذا أن خيال الفنان لا يخترع

أشكال الأشياء (بطريقة تعسفيه صرفة) ، بل هو يكشف لنا عنها فى صورها الحقيقية ، حتى يتسنى لنا أن نراها ونتعرف عليها . صحيح أن الفنان يتخير جانباً من جوانب الواقع ، ولكن عملية « التخير » هى فى الوقت نفسه عملية « تحقيق موضوعى » ، ونحن حين نعمد إلى اتخاذ وجهة نظر الفنان ، فاننا نتخذ من « منظوره » منظوراً لنا ، وبالتالى فاننا لابد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى رؤية العالم من خلال عيانه الخاص ، وعندئذ قد يخيل إلينا أننا لم نر العالم قط من قبل فى هذا الضوء الخاص ، ولكننا مع ذلك نشعر شعوراً أكيداً بأن هذا الضوء ليس بجرد ومضة سريعة خاطفة ، بل هو قد أصبح — بفضل العمل الفنى نفسه — نوراً ثابتاً قابلا للاستمرار . ومادام الواقع قد انكشف لنا فى هذا العمل الفنى على ذلك النحو الخاص ، فلم يعد فى وسعنا سوى أن نستمر فى رؤيته بتلك الطريقة المعينة ، أو فى ضوء ذلك الشكل الخاص . وقد يكون الفن بهذا المعنى صورة من صور « الوحدة » أو « الكلية » ، فان العمل الفنى الذى نتعاطف معه ونستجيب له ، لابد من أن يجىء معبراً عن خبرة كلية موحدة من خبرات الوجود البشرى بأسره ، ابتداء من أدنى انفعالاته حتى أرقاها ...

وقد يحرص بعض علماء الجمال على توثيق الصلة بين « الفن » و « المجتمع » بحجة أن « الظاهرة الجمالية » هى مجرد « ظاهرة اجتماعية » ، وأن « الفن » هو دائماً فى خدمة « الجمهور » ، ولكن من المؤكد أيضاً أن « الظاهرة الجمالية » هى فى أصلها « ظاهرة إنسانية » ، وأن « الفن » هو فى صميمه لغة إنسانية يحقق البشر عن طريقها ضرباً من « التواصل » فيما بينهم .

ونحن حين نحرص على إبراز صلة « الفن » بـ « الانسان » ، فإنما نبغى من وراء تأكيدنا لهذه الصلة التشديد على الدور الذى يقوم به « الفن » فى الحضارة البشرية بوصفه أداة للاتصال ، والمشاركة ، والتبادل المستمر . وقد لانجد حرجاً فى القول مع بعض فلاسفة الفن بأن من شأن النشاط الفنى أن يسدى إلى « الأخلاق » خدمة جليلة : لأنه هو الذى يجىء فينتزع الأفراد من أسر « التمركز الذاتى » ، لـكى يحقق بينهم وبين الآخرين (عن طريق التذوق الفنى) ضرباً من المشاركة الوجدانية الفعالة . ولاشك أن « التربية الجمالية » وسيلة ناجعة نستطيع عن طريقها أن ننتقل من أخلاق جزئية محدودة إلى أخلاق عامة كلية : إذ تحيا نفوس الآخرين فى أعماق ذواتنا ، ولـكن لا بوصفها مجرد انعكاسات لأذواقنا الخاصة ورغباتنا الشخصية ، بل بوصفها تجارب حية نشارك فيها « من الداخل » ، فنستطيع عن هذا الطريق أن ننفذ إلى عوالم نفسية جديدة مغايرة لعالمنا الشخصى .

وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن هـذا الاشعاع الروحى الذى يتحقق عن طريق الأعمال الفنية يمثل مدرسة أخلاقية كبرى نتعلم فيها دروس التعاطف ، والتناغم ، وشتى أحاسيس المشاركة الوجدانية . وهذا هو السر فى أن الفن قد كان — وما يزال — أعمق مظاهر النشاط البشرى تعبيراً عن « الاتصال » ، وأشدها إثارة للانفعال ، وأكثرها تأكيداً لاستمرار التاريخ وتعاقب الأجيال . وهل كانت رسالة الفن الـكبرى — فى كل زمان ومكان — سوى تلك الرسالة الانسانية العامة التى يتم عن طريقها تحقق « التواصل » بين بنى البشر ؟ ألسنا نتعاطف

حتى اليوم مع ملاحم اليونان ، ومعلقات العرب فى الجاهلية ، وتماثيل كبار الفنانين فى عصر النهضة ، ولوحات المصورين الفرنسين الأكاديميين فى القرن التاسع عشر ، وسيمفونيات الموسيقيين الألمان ، وغير ذلك من الأعمال الفنية فى الشرق والغرب على السواء ، لأننا نجد فيها — جميعاً — تعبيراً عن «الإنسان» . أمله وأمله ، حبه وكراهيته ، خوفه وجرأته ، فكره وخياله ، حقيقته ووهمه ، سعادته وتعاسته ... الخ ؟ وإذن أليس من حقنا أن نقول إن الفن هو أولا وبالذات نشاط بشرى أصيل ، يعبر بمقتضاه الانسان عن نفسه ، دون أن يكون هذا التعبير بجرد لغة محلية أو لهجة إقليمية ؟ بل لماذا لانقول إننا اليوم قد أصبحنا أقدر من أسلافنا على فهم هذا الطابع الانسانى العام للنشاط الفنى ، بدليل أننا الآن قد أصبحنا نقدر فنون البدائيين ، ونحاكى بعض أعمال الفن الزنجى ، ونفسح صدورنا للكثير من إنتاج أهل الصين واليابان وغيرهم من سكان الجزر الأسيوية النائية ... الخ ؟ أليس فى هذا كله دليل قاطع على أننا قد أصبحنا ندرك اليوم الصبغة الإنسانية المميزة لكل خبرة جمالية ؟ »

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل فنقول : « إذا كان الفن نشاطاً بشرياً عاماً ، نلتقى به لدى المتحضرين والبدائيين على السواء ، وعند البالغين والأطفال على قدم المساواة ، فهل يكون معنى ذلك — كما زعم البعض — أن النشاط الفنى هو مجرد صورة من صور اللعب أو اللهو ؟ هذا مايرد عليه البعض بالايجاب : لأنهم يجدون فى الفن من مظاهر الحرية ، والانطلاق ، والتلقائية ، ما يجعل منه نشاطاً إبداعياً هو أشبه

ما يكون باللعب ! ونحن لا ننكر أن ثمة سمات مشتركة تجمع بين كل من « الفن » و « اللعب » ، ولكننا نلاحظ أن ظاهرة اللعب مشاهدة لدى كل من الانسان والحيوان على السواء ، فى حين أن ظاهرة الفن وقف على الانسان وحده — دون ماعداه من موجودات — . فالانسان هو الموجود الوحيد الذى يشكل المادة ، ويخلع على الأشياء صوراً مبتكرة ، ويبدع بخياله وعقله ووجدانه أعمالا فنية أصيلة قد لا نجد لها نظيراً فى الطبيعة . وليس الفن — فى جوهره — مجرد نشاط يدوى ، بل هو نشاط إبداعى ، يشترك فى تحقيقه كل من « الفكر » و « اليد » . ولعل هذا ماحدا بفيلسوف مثل سقراط إلى القول بأن « الانسان لا يعد أعقل الكائنات لأنه يملك يدين ، بل هو يملك يدين لأنه الكائن الوحيد العاقل ، فما كانت اليدان — بغير العقل — لتنفعاه بشىء ، والا ، فما الذى يستطيع الثور — مثلا — أن يفعله بمثل هاتين اليدين » ؟ ! .

والحق أننا لو أمعنا النظر إلى « النشاط الفنى » ، لوجدنا أنه « نشاط غائى » يهدف الفنان من ورائه إلى تحقيق بعض « الأعمال » أو إنتاج بعض « الآثار » : صحيح أن الفنان قد لا يعرف مسبقاً صورة « العمل المتحقق » ، أو هو قد لا يستطيع التنبؤ سلفاً بكل أبعاد الشىء الذى سوف يبدعه ، ولكن من المؤكد أنه يستخدم فكره وخياله من أجل العمل على تحقيق « أثر » معين يكون له « طرازه » الخاص . وقد نقرب الفن من اللعب ، ولكن أى لعب هذا الذى ينطوى عليه بناء مسجد أو تشييد أى أثر معمارى ؟ أليس من الواضح أن « النشاط الفنى » إنتاج غائى يقوم به موجود مفكر ، يسخر يديه لمقاومة المادة ، ويستخدم خياله فى إبداع أعمال لم تكن فى الحسبان ؟

وأما إذا قيل إن الطفل فنان ، دون أن يكون لديه مثل هذا الوعى بنشاطه الفنى ، كان ردنا على ذلك أن نشاط الطفل لا يتسم بأى طابع فنى إلا بقدر ما يجىء وليد رغبته الحقيقية فى تشكيل المادة ، وتحقيق بعض الموضوعات الجمالية . ومعنى هذا أننا لا نستطيع أن نعد كل « لعب » يقوم به الطفل ضرباً من « النشاط الفنى » ، وإنما لا بد لهذا « اللعب » من أن يكون صورة من صور النشاط الابداعى حتى نعده مظهراً من مظاهر « الفن » . فالطفل لا يصبح فناناً ، اللهم إلا إذا نجح فى تنظيم أحاسيسه ، والسيطرة على عواطفه ، من أجل صياغتها على شكل « عمل فنى » يكون مظهراً من مظاهر تحكم « الارادة » البشرية فى القوى الطبيعية . و « اللعب » نفسه لا يصبح « فناً » ، اللهم إلا حين يستحيل إلى نشاط حر واع ، تقوم به إرادة هادفة تعرف كيف تحقق التوافق بين « الفكر » و « اليد » !

بيد أن بعضاً من خصوم الفن — ولا نظنهم فى الآن نفسه خصوماً للإنسان — قد توهموا أن النشاط الفنى هو مجرد ترف كمالى سوف تستغنى عنه الانسانية فى مستقبل قريب أو بعيد ! وأبسط ما يقال فى الرد على هذا الزعم أن تطور الانسانية سائر ، حتماً فى الاتجاه المضاد : لأن الحضارة البشرية تزيد من أوقات الفراغ لدى الانسان المتحضر (خصوصاً فى المجتمعات الصناعية الحديثة) فتزيد من حاجته إلى ابتكار ضروب جديدة من « التسلية » ، وتولد لديه الرغبة فى إشباع المزيد من « الحاجات الكمالية » . وليس من شك فى أن الانسان المعاصر قد أصبح أشد ولعاً من أسلافه جميعا بالمعارض ، والمتاحف ، وصالات

العزف الموسيقى ، ودور السينما والمسرح ، وقاعات الرقص ، وغير ذلك من مظاهر النشاط الفنى ، ومن هنا فإن ما تنبأ به فيلسوف مثل هيجل — حين قال بموت الفن — قد ثبت أنه أكذوبة كبرى ، جاء تطور الحضارة البشرية الحديثة شاهداً على بطلانها ! وإلا ، فهل استغنى البشر عن لغة « الصور الحسية » ، من أجل الاكتفاء برموز العلم الرياضية ، أو تصورات الفلسفة العقلية ؟ أو هل استطاع انسان القرن العشرين أن يكف نهائياً عن اللجوء إلى الصورة والخيال والوجدان ، من أجل الاقتصار على استخدام الفكر والتجربة والاستقراء ؟ .

٭ ٭ ٭

وأخيراً ، قد يعجب الانسان حين يرى أناساً — حتى فى القرن العشرين — يعيشون للفن ، ويعملون من أجل رسالة الفن ، وكأن هذا النشاط الجمالى — وحده — هو الكفيل بتبرير وجودهم ، وخلع معنى على حياتهم ! ولكننا لو تعمقنا دلالة الفن — بالنظر إلى كل هؤلاء — لوجدنا أن « الفن — عندهم — إيمان بالحياة ، وبقيمة الحياة : فهو إحساس نابض بما فى الوجود من قيم جمالية يعمل الفنان على إبرازها ، حتى يزيد من إحساسنا بعمق الوجود ! وهنا تظهر الصلة وثيقة بين « الفن » و « الانسان » : فإن « الفنان » الذى يقضى حياته باحثاً عن « القيم » هو أولا وقبل كل شىء « إنسان » مكتشف يحاول أن ينفذ إلى نواة « القيمة » ، من خلال قشرة « الواقعة » ! إنه موجود بشرى نافذ البصيرة ، يعلم أن « معنى الحياة » ليس رهنا بالبحث العادى عن مطالب الجسد ومشاغل الحياة المادية ، بل هو رهن بعملية البحث

عن القيم والسمو وراء المعانى الروحية . صحيح أنه ليس هناك « فن » بدون « مادة » ، ولكن مهمة الفن — على وجه التحديد — إنما هى التنكر المادة التى لا قيام له بدونها ، مادام لا بد له بالضرورة من أن يقوم برد فعل ضدها . وهذا هو معنى قول بعضهم : « إن منظر الفنان هو دائما منظر مادة وإنسان يصطرع معها » ! أجل ! ، ولكن الفن أيضا معـــلم البشرية الذى طالما لقن الإنسان دروساً فى الجودة ، والإتقان ، وحسن الأداء . إنه يعلمنا دائما كيف ننظر ، وكيف نرى ، وكيف نفهم ! إنه يعلمنا كيف نحب مهنتنا ، وكيف نعشق رسالتنا ! فهل من غرابة بعد ذلك فى أن يكون المثال الفرنسى رودان قد قال عن الفنان إنه ذلك الانسان الذى يجد متعة فيما يعمل ؟ !

١ – من هو الفنان ؟

إننا كثيراً ما نتساءل : « ماهو الفن ؟ » ولكننا قلما نتساءل : « من هو الفنان » ؟ وربما كان السر فى ذلك أننا مقتنعون ضمناً بأننا إذا عرفنا ما هو الفن ، فقد عرفنا أيضاً من هو الفنان . هذا إلى أننا قد دأبنا على تصوير « الفنان » بصورة « المخلوق الشاذ » الذى لا يخضع لأى « قانون » ، ولا يندرج تحت أى « نوع » ؛ فليس بدعاً أن نميل إلى الظن بأنه ليس ثمة سمات محددة يمكن أن تعيننا على تعرف « الفنان » . وعلى حين أن « الفن » نشاط بشرى يستند أصلا إلى « الخبرة الجمالية » ، نجد أن « الفنان » — على نحو ما يراه الكثيرون — « كائن غريب » قد لا يسهل الحكم عليه ؛ ولما كان كل « فنان » — بحكم طبيعته — « إنساناً فريداً » : قد يحق لنا أن نعده « نسيج وحده » ، فليس من الغرابة فى شىء أن يبدو لنا كل تساؤل يدور حول « ال فنان » (بألف لام التعريف) تساؤلا غير مشروع . ولعل هذا هو السبب فى أننا نترك لكتاب السير مهمة الكتابة عن « الفنانين » ، دون أن نطالب علماء الجمال أو فلاسفة الفن بتحديد السمات المشتركة التى تجمع بين هؤلاء « الفنانين » : ومعنى هذا أننا مؤمنون بأن هناك « فنانين » ، ولكننا لا نكاد نصدق أن يكون ثمة « نوع » مشترك يندرج تحته كل هؤلاء « الأفراد » ، ألا وهو « نوع » الفنانين !

هل يكون « الفنان » مجرد « إنسان عاطفى » ؟

وهنا قد يقال : إننا لنعرف جميعاً من هو « الفنان » ؛ فإننا على ثقة من أن هذا اللفظ يصدق بالضرورة على كل إنسان يعبر عن عواطفه ، وانفعالاته ، وآلامه ، وآماله ، ومخاوفه ، ومسراته ، ومظاهر غضبه ، وشتى حالاته النفسية ، سواء أكان ذلك بالقلم ، أم بالريشة ، أم بالأزميل ، أم بأية واسطة أخرى . فما يميز الفنان عن غيره من سواد الناس أنه مخلوق يتمتع بحساسية مرهفة ، فهو أقدر من غيره على التعبير عن شتى « الانفعالات البشرية » . ولعل هذا ما حدا بالكثيرين إلى الخلط بين « الفنان » و « الرجل العاطفى » ، وكأن « الفن » بأسره هو مجرد « عاطفة » أو « وجدان » ! وسواء أخذنا بوجهة نظر دعاة « الرمانتيكية » ، أم أخذنا بوجهة نظر أنصار « السريالية » ، فلا بد لنا فى كلتا الحالتين من أن نعد « القلب » هو مصدر « الفن » ، وكأن « الفنان » هو مجرد « يد » تخط ما يمليه عليها « القلب » !

بيد أن التجربة قد دلتنا على أنه حينما تكون نفس الفنان مفعمة بالكثير من الانفعالات ، فقد يجد الفنان نفسه عاجزاً عن تصوير تلك الانفعالات نظراً لأنه يكون عندئذ مستغرقاً فى صميم تلك الخبرات المعاشة . فلا تكون لديه القدرة على التعبير عنها بلغة « الصور الجمالية » . ولهذا فقد ذهب الكاتب الفرنسى بلزاك Balzac إلى أن « الفن يصدر عن الدماغ ،

لا عن القلب » . وحين يملك « الموضوع » على الفنان كل نفسه ، فإن الفنان عندئذ لا يكون منه بمثابة « السيد » ، بل بمثابة « العبد » ... والرأى عندنا أن « العمل الفنى » يصـــدر — بنسب متفاوتة — عن كل من الدماغ والقلب ، ولكن على شرط أن نتذكر أنه لا ينبغى لقلب الفنان أن يلعب برأسه ، أو أن يجعله يفقد صوابه ، بل لا بد للفنان من أن يبقى « مالكا » لانفعاله ، بدلا من أن يصبح « مملوكا » له : وليس من شك فى أن الفنان لا يتغنى بانفعاله ، اللهم إلا حين يكون قد نجح — بوجه ما من الوجوه — فى الانفصال عنه . ولعل هذا ما عناه أحد الباحثين حين كتب يقول : « إن الشاعر ليشهد الألم العنيف الذى يخترق أحشاءه ، ولكنه يطويه فى أعماق قلبه ، وكأنما هو السماء الهادئة التى تطوى فى باطنها شتى الأعاصير الهادرة » ، ومعنى هذا أن الشعر صورة من صور « التحرر » ، لأنه فى أصله « حرية » : فليس الشعر « انفعالا » ، بل هو مرآة لهذا « الانفعال » أو ذاك ، أو هو بالأحرى فوق الانفعال وخارجه ، لأنه ضرب من الهدوء أو السكينة : وحين يتغنى الشاعر بأى ألم من الآلام ، فانه لابد من أن يكون قد شفى من هذه الآلام ، أو لابد له - على الأقل - من أن يكون قد بلغ مرحلة النقاهة . ولا ريب فان الأغنية صورة من صـــور الاتزان ، أو هى انتصار على القلق والاضطراب ، فهى مظهر من مظاهر استرجاع القوة .

والحق أنه ليس من الضرورى أن يكون الفنان أكثر حساسية من الرجل العادى ، أو أقوى عاطفة من الرجل الهاوى ، بل قد يكون الفنان - فى بعض الأحيان - أقل انفعالا من أية فتاة مراهقة مشتعلة الوجدان .

ولعل هذا ما عبر عنه مالرو Malraux حين قال : « إذا كان الفنان ذو العاطفة الكبيرة هو بالضرورة فناناً حساساً Sensible ، فإن أشد الناس حساسية ليسوا بالضرورة فنانين ! » فليس يكفى أن يكون المرء رومانتيكى النزعة لكى يكون روائياً ، كما أنه لا يكفى أن يعشق المرء التأمل حتى يكون شاعراً : وإلا ، فهل كان كبار الفنانين مجرد مجموعة من « النساء العاطفيات ؟ » أو هل كان فى استطاعة أية فتاة مراهقة مشبوبة العاطفة أن تقدم لنا روايات فنية كتلك التى سجلها يراع تولستوى أو ديكنز أو فكتور هيجو ؟

لقد ذهب ديدرو Didérot إلى حد القول بأن « الحساسية » لم تكن فى يوم من الأيام خاصية مميزة للعبقرية العظيمة ، بدليل أن الكثير من كبار الشعراء والمثالين لم يكونوا سوى مخلوقات عادية لا تتمتع بأية حساسية فائقة للطبيعة ، ونحن نرى أن حظ الفنانين من الحساسية قد اختلف شدة وضعفاً ، ولكن بيت القصيد أن يعرف الفنان كيف ينظم عواطفه ، وكيف يكون فى نفسه تلك « الحساسية الفنية » التى تملك القدرة على « تجسيد » الانفعالات . وتبعاً لذلك فإن ما يميز الفنان عن الهاوى أو الرجل العادى ، لا يمكن أن يكون مجرد فارق فى شدة العاطفة ، بل هو فارق نوعى يتجلى فى القدرة على الصياغة ، أو البراعة فى « الصنعة » .

هل يكون « الفنان » هو « الرجل الملهم » ؟

وهنا قد يعترض معترض فيقول : « إنه ليس المهم فى الفن هو الصنعة ، بل الالهام » ! ولقد كان الأقدمون يطلقون على « الفنان » بصفة عامة ، و « الشاعر » بصفة خاصة : اسم « الرائى » ، أو « النبى » ،

أو « الرجل الالهى » ، لأنهم كانوا يرون أنه لا يصدر فى فنه إلا عن الوحى أو الإلهام أو الكشف الصوفى . وليس من شك فى أن كلمة « الإلهام » — على الرغم من كل ما يكتنفها من غموض — تشير فى الأصل إلى ما فى « الابداع الفنى » من عناصر الصدمة والمفاجأة والنشوة والسورة العابرة . . إلخ . وقد كان أفلاطون أول من أسهب فى الحديث عن « الإلهام » بوصفه نوعا من « الانجذاب الالهى » الذى يملى على الشاعر أروع قصائده ، وكأن الفن ضرب من « السحر المقدس » الذى يجعل من صاحبه مجرد « نبى » ينطق باسم الآلهـــة . ثم جاء شعراء « الرومانتيكية » فى العصر الحديث ، فراحوا يصورون لنا « الفنان » بصورة « الرجل الملهم » الذى يسجل ما تمليه عليه بعض القوى الغيبية ، وكأن « الشاعر » (مثلا) مجرد « نبى » يحمل إلينا رسالة إلهية ! وذهب جوته إلى حد أبعد من ذلك فصور لنا « الفنان » بصورة الرجل «المأخوذ» الذى تسيطر عليه « قوة شيطانية » ، وكأن ثمة « سورة عليا » تجىء فتستولى على نفس الفنان ، وتملى عليه ما تريد ، فلا يكون فى وسعه سوى أن ينصاع لها ، حتى حين يتوهم أنه يعمل بوحى من إرادته !

وليس أكثر مما كتبه الشعراء والأدباء والفلاسفة فى « الإلهام » : فإن الفنانين يميلون فى العادة إلى تصوير إبداعهم الفنى بصورة « العمل الأصيل » الذى يصدر عن « اللاشعور » ، أكثر مما يصدر عن «الشعور» ، ويتسم بطابع « إلهى » أكثر مما يتسم بطابع « بشرى » ، ويعبر عن ضرب من « الضرورة » أو « الحتميـــة » ، أكثر مما يعبر عن ضرب من « الحرية » أو « الاختيار » .

وللشاعر الفرنسي المعاصر بول كلودل Paul Claudel تعبير شعري رائع عن « الإلهام » يتحدث فيه عن « الروح » ، التي تهمس في أذنه بآياتها السحرية ، وكأن « الالهام » عنده « ظاهرة دينية » هي أدخل في باب « الكشف الصوفي » منها في باب « التجربة الجمالية » . وأما الفيلسوف الكبير نيتشه Nietzsche فإنه يخلع عن « الالهام » كل طابع ديني ، لكي يقدمه لنا بصورة « البرق المفاجيء الذي ينير الطريق أمام الفنان ، فيسمح له بأن يرى ، دون أن يكون قد عنى نفسه بالبحث ! » .

ومهما كان من اختلاف الأدباء والفلاسفة في تحديد معنى « الإلهام » ، فإنهم يجمعون على النظر إلى هذه « الظاهرة الفنية الكبرى » بوصفها حالة نفسية مفاجئة تأخذ بمجامع قلب الفنان ، وكأنما هي النسر الذي ينقض على فريسته على حين فجأة ! وآية ذلك أن « الالهام » - في نظرهم - يوقف المجرى العادي للوعي أو الشعور ، ويغير من الاتجاه العادي للتأمل أو التفكير ، ويكشف عن انعدام التناسب بين ما كان الفنان يفكر فيه وما انكشف له بغتة ، ويحيل الفنان نفسه إلى مخلوق « سلبي » يقتصر على التقبل والمعاناة ، وكأنما هو مجرد « أداة » في يد « قوة مجهولة » تجيء فتسخره لخدمة أغراضها ، وتتخذ منه مجرد « واسطة » لتحقيق مرادها . وحين يهبط « الوحي » على الفنان ، فإنه سرعان ما يستشعر ضربا من « الانجذاب الصوفي » الذي يؤلف بين سائر قواه النفسية ، ويجمع بينها في « وحدة » روحية متمركزة ، لكي لا يلبث أن يجد نفسه خارجا تماماً عن ذاته ، وعندئذ يستشعر « غبطة روحية » تسمو به فوق مستوى البشر ، وكأن فيض القوة الابداعية قد جاء فغمره ، ومن ثم نراه يتوهم أنه قد أصبح في حضرة « القوة الإلهية » نفسها .

لا ننكر أن للفنان لحظات إشراق ولكن..

ونحن لا ننكر أنه قد يكون في حياة الفنانين لحظات من الاشراق أو العيان أو الحدس Intuition هي التي حدت بالكثيرين إلى الحديث عن «وحي» أو «إلهام» أو «كشف صوفي». ولكن ربما كان من الخطأ أن نحيل «الفنان» إلى «مخلوق غريب»، يصدر في كل أعماله عن ملكة سحرية عجيبة لا نكاد نجد لها نظيراً عند غيره من عامة الناس، وكأن ثمة قوة إبداعية فائقة للطبيعة تجيء فتخلع على الأعمال الفنية طابع السر والسحر والإعجاز! والحق أن الفنان — مثله في ذلك كمثل العالم، أو المكتشف، أو رجل الاعمال — شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين يستلزم الكثير من الاستعداد والجهد والصبر والذوق .. الخ. وقد يؤدى الفنان عمله هذا مدفوعا بسورة عارمة من الحماسة، أو قد يؤديه بشارة ونشاط وانكباب متواصل، أو يؤديه بصبر وجلد كما يؤدى العمل اليومى الذى يتكسب منه المرء، أو قد يؤديه أخيراً في سأم وملل كما يؤدى العمل المألوف الذى لا يخلو من عنت وإرهاق. ولهذا يقول عالم الجمال الفرنسى المعاصر سوريو Souriau إن الفن ليس بالضرورة معجزة يقوم بها قوم غير عاديين هم أولئك الفنانون الذين نعرفهم بمزاجهم النفسى، لا بطبيعة عملهم، وإنما يجب أن نقول — على العكس من ذلك — إن المهم في «الفن» هو «العمل الفنى»، بما له من قيمة، لا طبيعة «الفنان» نفسه بما يملك من مزاج خاص!

الإلهام أكذوبة ، والفن عمل وعرق

ومهما كان من أمر تلك الملكة السحرية التي ننسبها في العادة إلى « الفنانين » ، بل مهما كان من أمر ذلك « الالهام » الذي قد نجعله وقفاً على كبار الشعراء ، فسيظل « الفنان » رجلا عاملا ، أو صانعاً ، أو صاحب حرفة . وآية ذلك أن « النجاح الفني » — في نظر الكثيرين — ليس إلا مسألة صبر ، وعمل ، وإرادة ؛ و « الفنان » الحقيقي هو ذلك الإنسان العامل الذي يعتمد على « الجهد » أكثر مما يعتمد على « المعجزة » ، ويعرف أن المهم هو « العرق » لا « الإلهام » ; ولعل هذا ما عناه المثال الفرنسي الكبير رودان Rodin حين وجه حديثه إلى شباب الفنانين قائلا : « لا تعتمدوا على الإلهام ، فان الإلهام أكذوبة أو وهم لاحقيقة له ! وأما الصفات التي لا بد للفنان من أن يتصف بها ، فهي الحكمة ، والانتباه ، والاخلاص ، والارادة ؛ واذن فحسبكم أن تضطلعوا بأداء عملكم بروح العامل النزيه الشريف » . ونحن نجد لدى الكثير من الأدباء والنقاد إشارات هامة إلى دور « الجهد » في مضمار « الإبداع الفني » ، لدرجة أن البعض منهم — وعلى رأسهم أندريه جيد Gide — قد نظروا إلى « العمل الفني » على أنه « مشكلة » قد تم حلها ، وذلك بفضل عملية « التحليل » التي قام بها الفنان حين عمد إلى تجزئة « المشكلة الكبرى » إلى « مشكلات صغيرة » ، راح يلتمس لها الحلول الجزئية واحدة بعد الأخرى . . وحتى لو سلمنا بوجود « الهام » ، فإننا لابد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى الاعتراف بأن هذا « الإلهام » في حاجة إلى الكثير من عمليات الضبط ، والتنظيم ، والنقد ، والمراجعة ، حتى يستحيل

إلى « عمل فنى » متسق ، متوازن ، منسجم . متكامل : وحين قال مالرو: « إن الفن ليس أحلاماً ، بل تنظيما لأحلام » ، فإنه كان يعنى بذلك أن « قانون العمل » هو القاعدة التى تحكم حياة الفنان، وأن الجانب الأكبر من أعمال « الفنانين » يمثل محاولات شاقة لم تكن تخلو من عسر، وتعثر، وتردد ، وتحسر ، ومغامرة ، ومخاطرة ، وقلق ، ولهفة ، وصبر ، وجلد .. إلخ ،

هل يكون « الفنان » مجرد « صانع » ؟

إذا كنا قد رأينا أن « الفنان » ليس مجرد « إنسان عاطفى » ، أو مجرد « رجل ملهم » ، فهل يكون معنى هذا أن نحكم على « الفنان » بأنه مجرد «صانع» ؟ الواقع أن ثمة سمات مشتركة تجمع بين كل من « الفنان » و « الصانع » ، وتلك هى الاهتمام بالمادة ، والبراعة فى تشكيلها وصياغتها ، والمهارة اليدوية اللازمة لعملية « الأداء » ، والمعرفة الحرفية القائمة على «الصنعة» ... إلخ . ولكن المشكلة الكبرى التى تواجهنا فى هذا الصدد هى تحديد الخيط الرفيع الذى يفصل « الفنان » عن « الصانع » ، مع الاهتمام بالتمييز بين « العمليات » التى يكون « الفنان » فيها مجرد « صانع » ، وتلك التى يكون فيها « فنانا » بحق .

وهنا قد يكون فى وسعنا أن نقول — بادىء ذى بدء — إن الفنان ليس رجل « إدراك » و « تأمل » و « تخيل أجوف » ، بل هو رجل « عمل » و «تحقيق» و « تنفيذ » . وربما كان القانون الاسمى الذى يحكم الابداع البشرى كله هو أن الانسان لا يبدع إلا بالعمل وفى العمل ، ومعنى هذا أن اهتمام الفنان يتجه أولا وقبل كل شىء نحو «الموضوع»،

لا نحو انفعالاته الخاصة أو أهوائه الذاتية . فالفنان هو بالضرورة ذلك « الصانع » الذى يصطدم بمقاومة المادة , ويسعى جاهدا فى سبيل العمل على « تشكيلها » . وهذا هو السبب فى أنه لا بد لكل فن من الفنـــون من أن يتطلب ضربا من « التخصص » ، و « الدربة » ، و « الممارسة » ... الخ . وقد كان فنانو العصور الوسطى أهل حرفة يعرفون أصول صنعتهم ، ويجيدون استخدام أدواتها ، ويتمرنون على ممارسة قواعدها . ومادام « الفن » — بطبيعته — « حرفة » من الحرف ، فليس فى وسع « الفنان » — حتى فى أيامنا هذه — أن يتجاهل دور « التحصيل » فى مضمار النشاط الفنى . ومهما كان من أمر « الموهبة » التى قد يتمتع بها « الفنان » ، فإن هذه الموهبة لا يمكن أن تغنيه تماما عن عملية « تعلم » أصول « المهنة » . ولهذا فقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن « الموهبة » نفسها لا تحصل إلا بفعل « الدراسة » ، ولا تكتسب إلا بمرور الزمن ! وأما إذا احتج البعض بأن للأطفال « فنونا » لا تستند إلى « المهنة » ، ولا تقوم على « الصنعة » ، كان رد أصحاب هذا الرأى أن « الطفل » لا يمكن أن يعد « فنانا » بمعنى الكلمة ، لأنه لا يملك موهبته بل إن موهبته هى التى تملكه (على حد تعبير مالرو) . وقد لا تخلو رسوم الأطفال من سحر وجاذبية ، ولكنها لا تنطوى على وعى حقيقى أو سيطرة إرادية .

اليد البارعة تفرض على الموضوع انفعالها !

ونحن نعرف كيف أن الكثير من « الفنون الجميلة » ترتكز أولا وبالذات على ضرب من « المهارة اليدوية » . ولا شك أن « اليد » البارعة

هى التى تستطيع أن تفرض على «الموضوع» انفعالها الخاص، وأن تسجل فى «المادة» أعمق عواطفها الذاتية؛ وحين ينجح أى «عمل فنى» فى انتزاع إعجابنا، فلابد لمثل هذا العمل من أن يكون قد صدر عن جهد شاق تكلل فى النهاية بالنجاح، وكأن معيار «القيمة الجمالية» هو مدى نجاح «الفنان الصانع» فى الانتصار على «المادة المتمردة». وليس من شأن «المــادة» نفسها أن تتسبب فى ارتفاع صفة «الجمال» عن أى «موضوع صناعى»، بل لابد من أن يكون السبب فى ذلك هو انعدام «العمل» الإنسانى؛ وآية ذلك أننا لا نقول عن المنتجات الصناعية إنها «أعمال فنية»، نظراً لأنها تخلو من كل أثر من آثار اليد البشرية، أو القلب البشرى، أو الإرادة البشرية .. الخ.

والواقع أن «الفن» الحقيقى لا يبدأ إلا حيث تنتهى «الحرفة». وحين يقول أحد المصورين عن لوحة ما من اللوحات «إنها لا تنطوى إلا على صنعة»، فإنه قد يعنى بذلك أنها ليست من الفن فى شىء، وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن «الفنان» أكثر من مجرد «صانع»، كما أن «الفن» أفضل من «الحرفة». وآية ذلك أنه إذا كان «الصانع» «يحاكى» نموذجاً ما من النماذج، فإن «الفنان» يبتكر «صورة» من الصور. ولكن ليس من شأن «الصورة الفنية» أن تنبثق من دماغ «الفنان» منذ الوهلة الأولى، بل هى لا تظهر إلى عالم النور إلا من خلال عمليات الاحتكاك بالمادة، أثناء قيام الفنان بمهمة «الأداء» أو «التنفيذ». وعلى حين أن «الفكرة» — فى الصناعة — تسبق العمل، وتنظم التنفيذ، نجد أنها فى الفن لا تخطر على بال «الفنان» إلا بقدر ما يمضى فى أداء عمله، ولو قدر للصانع - أثناء قيامه بعملية التنفيذ - أن يستوحى صورة

جديدة يفرضها على مادته ، بدلا من الاقتصار على صبها فى القالب الجاهز المعد لديه من ذى قبل ، لكان عمله هذا أقرب إلى « الفن » منه إلى « الصناعة » . وكثيرا ما يمضى الفنان فى نشاطه الإبداعى دون أن يكون على علم سابق بما سوف يفضى إليه عمله ، لكى لايلبث أن يقف من هذا « العمل » — بعد تحققه — موقف المتفرج المأخوذ الذى تروعه النتيجة المتحققة ! وليست القصيدة الجميلة — بادىء الأمر — مشروع قصيدة ، لكى لا تلبث أن تستحيل من بعد إلى « واقعة » حقيقية ، بل هى « عمل فنى » يتبدى لصاحبه كذلك كلما أوغل فى تحقيقه . وبالمثل، يمكننا أن نقول إن التمثال الجميل سرعان مايبدو كذلك أمام ناحته ، كلما مضى فى صناعته ، كما أن اللوحة الجميلة لابد من أن تتولد رويدا رويداً أمام ناظرى الفنان كلما استمر فى عملية تنفيذها وهلم جرا ...

الفنان صانع .. يبتكر صنعته الخاصة

وإذا كان من شأن « الصانع » أن يستخدم فى إنتاجه « صنعة » محفوظة ، فإن من شأن الفنان — على العكس من ذلك — أن يبتكر « صنعته » الخاصة ، صحيح أن « الفنان » يبدأ حياته المهنية بتعلم بعض الأساليب ، والحيل ، والمهارات ، و« الوصفات » ، ولكنه سرعان مايجد نفسه مضطراً إلى البحث عن « صنعة » شخصية ، أصيلة ، مبتكرة حتى لتكاد « صنعته » أن تصبح بمثابة جزء لا يتجزأ من صميم « شخصيته » . ومادام « الفن » لغة أو أسلوباً من أساليب التعبير ، فليس بدعا أن نجد الفنان يعلق أهمية كبرى على « محاولاته التكنيكية » ، وكأنما هى صميم

« فنه » : وهذا هو السبب فى أن الإبداع الفنى قلما يتخذ طابع « الممارسة » العادية التى يقتصر فيها « الفنان » على استخـــدام بعض « المهارات » المكتسبة ، على نحو ما يحدث — مثلا — فى مضمار « الصناعة » أو « الحرفة » : وفضلا عن ذلك ، فان كل « عمل فنى » جديد يحققه الفنان ، لابد من أن يضع كل « وسائله » المعروفة موضع التساؤل ، وكأن الفنان يلتمس لنفسه « تكنيكا » جديداً ، أو كأنما هو يحاول العثور على « منهج » فنى أصيل لم يسبق لأحد الاهتداء إليه . وإذا كان « الصانع » هو فى حاجة ماسة إلى « الفنان » (لأنه لولا « الفن » لهبطت « الصناعة » إلى مستوى « العمل الآلى » أو « الانتاج الوضيع ») ، فإن الفنان — على العكس من ذلك — لايحتاج إلى « الصانع » ، لأنه هو **نفسه** — إلى حد كبير — « صانع » . ومن هنا فقد يكون فى وسعنا أن نقول إنه مهما يكن من أهمية « الحرفة » أو « الصنعة » فى مضمار النشاط الفنى ، فسيظل « الفنان » أكثر من مجرد « صانع » ، لأنه لابد من أن يأخذ مكانه بين زمرة « الباحثين عن القيم » ، إن لم نقل « مكتشفى القيم » » .

هل يكون « الفنان » هو الباحث عن « القيم » ؟

لقد كان فرويد يقول إن معظم الفنانين هم جماعة من « النرجسيين » ، بينما ذهب غيره من علماء النفس إلى أن شخصية الفنان لا بد بالضرورة من أن تكون شخصية عصابية . ونحن نقول إن الفنان قد يكون صاحب شخصية انطوائية ، ولكنه قلما يقع فريسة للعصاب ، نظراً لأنه يتسامى بغرائزه عن طريق الصور الجمالية التى يبدعها ، ويتجاوز عالم

الواقع من خلال الأعمال الفنية التي يحققها : وقد يكون ثمة « شذوذ » في أن يقضي الفنان حياته في البحث عن عوالم وهميـة يستعيض بها عن العالم الواقعي ، أو في أن ينصرف المرء عن إنتاج أشياء نفعية من أجل العمل على رسم لوحات أو صنع تماثيل أو خلق شخصيات روائية ، ولكن من المؤكد أن الفنان يضحي بحياته الخاصة وسعادته الشخصية في سبيل إشباع تلك « السورة الابداعية » التي تدفع به دائما أبداً نحو الجدة والأصالة والبكارة والنضارة ! والحق أن الفنان هو ذلك الإنسان الذي لا يكف عن ارتياد الأصـــول ، والبحث عن المصادر ، إن في ظلمات الشعور أم في طوايا اللاشعور ، وكأنما هو يحاول باستمرار الارتقاء إلى المصادر الأصلية ، والارتواء من الينابيع النقية ! وإذا كان ثمة أناس يهربون بطبيعتهم من هذا العالم السطحي المبتذل الذي نحيا جميعاً في كنفه ، ويعملون دائماً أبداً على استرجاع النضارة الأولى أو البكارة الأصلية لهذا الوجود البشري الذي قد قذف بنا جميعاً إلى أحضانه ، فما هؤلاء الناس سوى جماعة « الفنانين » ، وإذا كان الفنانون يملكون في العادة ضرباً من العيان الجمالي للعالم ، فما ذلك إلا لأنهم يرون « الكون » من خلال ذلك الاحتكاك المباشر الذي أصبح يعوز الانسان العادي ، وحسبنا أن نمعن النظر إلى « الفنـان » ، لكي نتحقق من أنه في حالة ترقب دائم ، وتأهب مستمر ، وكأنما هو يطارد الأحاسيس ، ويتصيد الانطباعات ، باحثاً باستمرار عن القيم الجمالية الجديدة ، والمعاني الوجدانية الأصيلة .

... إن الفنانين — في الحقيقـة — لهم الباحثون عن القيم : فهم

مكتشفون لا يهدأ لهم بال إلا حين تطـأ أقدامهم أرض ميناء جديد ! وليس علينا — نحن متذوقى الفن — سوى أن نلاحق أولئك الرواد الممتازين فى جولاتهم الكشفية التى لا نكاد تعرف نهاية ! وإذا كان لهذا « الترف الكمالى » الذى يسمونه « الفن » قيمة حيوية كبرى ، فما ذلك إلا لأنه يمدنا دائماً بمتع جديدة لم تكن فى الحسبان ، بل لأنه يقدم لنا بين الحين والآخر أسباباً جديدة للحياة وحب الحياة . والحق أن كل نجاح تحرزه القيم على يد « الفنان » إنما هو انتصار لنا أجمعين : فالفنان الذى يأتينا بالنغمة الجديدة ، أو الشكل الجديد ، أو الطعم الجديد ، أو الرائحة الجديدة ، إنما يخـدم الإنسانية جمعاء . وكل ما من شأنه أن يرهف حواسنا ، أو أن يرقق مشاعرنا ، أو أن يعمق مداركنا ، إنما يزيد من خصب وجودنا البشرى . وما كان لهذا كله أن يتم من تلقاء نفسه ، بل لقد كان على « الفنان » فى كل زمان ومكان أن يكون مصارعاً جريئاً لا يصرفه عناد المـادة عن العمل على اجتلاء أسرارها . وهكذا كان الفن دائماً أبداً صراعاً عنيفاً ضد المـادة ، لا مجرد تأمل عقيم أو عيان لاه . ومايزال الفن إلى يومنا هذا إنتاجاً جهيداً يستثير طاقتنا ، ويستحث قوانا على التسامى ، ويضع تحت أنظارنا نموذجاً حياً للعمل المتقن ، والأداء المحقق على الوجه الأكمل ، وإذا كانت الصناعة اليدوية فى صميمها انتصاراً ، فإن الفن العظيم أيضاً لهو فى صميمه نصر كبير تحققه الروح فى صراعها المستمر ضد المـادة ... وهل كان الفنان إلا ذلك الرجل الذى يعشق مهنته ، ويجد لذة كبرى فيما تعمل يداه ، ويرى أن أثمن مكافأة يمكن أن يظفر بها هى اغتباطه بتحقيق عمل جيد ؟

الفنان حامل رسالة

على أن الفنان — فى الحقيقة — ليس مجرد إنسان يحيا لذاته ، ويعمل من أجل إشباع حاسته الفنية ، بل هو أيضاً إنسان يحمل « رسالة » ، ويشعر أنه ينطق باسم « قوة عليا » تعلو على شخصه ، ولعل هذا هو السبب فى أن الفنانين كثيراً ما كانوا يشعرون بأن لهم « حياة أخرى » تعدو نطاق وجودهم الزمانى الذاتى ، وكأنما هم موجودات موضوعية لا شخصية (على حد تعبير يونج) ، أو كأن الواحد منهم هو « الفن » نفسه ، لا مجرد « شخصه » من حيث هو موجود بشرى ! ومن هنا فقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن « حقيقة » الفنان لا يمكن أن تكون هى تلك « الحقيقة التاريخية » التى يملكها فرد واقعى نستطيع أن ندرس سيرته ، أو أن نحلل تطوره الروحى ، بل هى تلك « الحقيقة الجمالية » الماثلة فى صميم عمله الفنى ، أو هى ذلك « الانسان » الحاضر فى صميم « عمله الفنى » . ولو أننا قلنا عن « الفنان » إنه الرجل الذى يختار أن يكون فى « عمله » ، بدلا من أن يكون فى « العالم » أو فى « التاريخ » ، فقد لا نجانب الصواب إذا جعلنا من « الفنان » قوة فعالة تستخدمها « القيم » للتحقق فى دنيا الناس .

وإذا كنا نلمح لدى الكثير من الفنانين إحساساً واضحاً بأن الحياة الحقيقية — بالنسبة لهم — لا تكمن إلا فى دنيا « العمل الفنى » ، فما ذلك إلا لأن هؤلاء الفنانين قد شعروا بأنهم ينطقون باسم « حقيقة عليا » تريد لصوتها أن يبلغ الجماهير ! ومعنى هذا أن « الفنان » كثيراً ما يكون

مجرد « وسيط » يلتقى « العمل الفنى » من خلاله بالجمهور ، ومن هنا فقد يصح لنا أن نقول إن « الفنان » أيضا هو ذلك المخلوق الذى لا يحيا لنفسه ، بل للآخرين !

والحق أن الفنان بعيد كل البعد عن أن يكون مجرد مخلوق نرجسى يقتصر على تأمل ذاته ، أو تملى جماله ! إنه موجود مبدع يضع بين أيدينا إنتاجه الفنى ، واثقاً من أن « العمل » الذى يقدمه لنا لا بد من أن يكون بمثابة رسالة تعبيرية تبعث بها « الأنا » إلى « الأنت » : وليس من شأن الفنان أن يسلبنى عالمى الخاص ، أو أن يقهرنى على النفاذ إلى عالمه الخاص ، بل هو يفتح أمامى عالمه ، حتى أفتح قلبى له ! ونحن لا نعرف « الفنان » إلا من خلال ذلك « العالم الشخصى » الذى ننفذ إليه حين ندرك ما فى « عمله الفنى » من تعبير وجدانى ، وبهذا المعنى قد يصح لنا أن نقول إن الفنان يعطينا درساً عملياً فى « التواصل » Communication، لأنه هو الذى يخرجنا من قواقعنا الذاتية ، لكى ينقلنا إلى تلك العوالم الفنية الجديدة التى قد تؤلف بين قلوبنا ، وتوحد بين أفكارنا ... الخ . وحين يؤوب الفنان من إحدى رحلاته الكشفية ، فإنه لا بد من أن يشعر بالحاجة إلى الالتقاء بالآذان الصاغية ، والعيون المتفتحة ، والقلوب الواعية ، لأنه واثق من أنه لا قيمة لكشف لا تسمع به أذن ، ولا تقف عليه عين ، ولا يطرب له قلب ! صحيح أن الكثير من الفنانين لا يولدون إلا بعد موتهم ، ولكن الفنان فى العادة لا يحيا

إلا فى ضمير الجمهور ، وهو لا يملك سوى أن يكون « قيمة » تهتز لها أفئدة الناس !

... ومعذرة فى النهاية — ياقارئى — إذا كنت قد حدثتك عن « الفن » أكثر مما حدثتك عن « الفنان » ! ألم أقل لك منذ البداية إن « العمل الفنى » نفسه هو « الفن » و « الفنان » ؟ !

---

٣ - الفنان والإنسان

قد يكون « الفن » شعراً ، أو نحتاً ، أو معماراً ، أو تصويراً ، أو غير ذلك ، ولكن كل ما تنتجه قريحة « الفنان » لابد من أن يجيء شاهداً على ما فكر فيه ، أو آمن به ، أو خاف منه . والحق أن كل شيء ماثل فى فنون الإنسان : محن الحرب وويلاتها ، أعمال السلم ومنجزاته ، مخاوف البشر وأحلامهم ، آمال الإنسان وآلامه ، حبه وكراهيته ، آلهته وشياطينه ،، الخ .. وكم من الناس كان يمكن أن يمضوا مجهولين أو مغمورين ، لو لم يكتب الواحد منهم سيرته الذاتية لكي يقول لنا بلغة العمل الفنى : « هذا هو الإنسان الذى كنته » ! ولم تكن « السيرة الذاتية » auto-biographie ، يوماً مجرد « مرآة » تعكس الحقيقة ، أو مجرد « محاكاة » تقتصر على ترديد الواقع ، بل كانت دائماً أبداً — مثلها فى ذلك كمثل أى عمل فنى آخر — « شعراً وحقيقة » — على حد تعبير الشاعر الألمانى الكبير جوته .

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : هل يكون « الإنسان » الذى يرسم ، أو ينظم أو ينحت ، أو يبدع أى شكل من الأشكال ، هو بعينه ذلك « الإنسان » الذى يأكل ويشرب ، ويحب ويتزوج ، ويداعب أطفاله الصغار ، ويتردد على بعض المجتمعات ، ويتعامل مع أقرانه من البشر .. الخ ؟ أو بعبارة أخرى : هل يكون الفنان «إنساناً» بالجوهر ، و «فناناً» بالعرض ، أم هو « فنان » بالجوهر ، و « إنسان » بالعرض ؟ وإذا صح هذا أو ذاك ، فما الفارق بين « الإنسان » و « الفنان » ؟ وإلى

أى حد يمكننا القول بأن معرفة « الإنسان » ضرورية لمعرفة « الفنان » أو العكس ؟ وبأى معنى قد يصح لنا أن نقول إن « الانسان — الفنان » يضع ذاته فى « العمل الفنى » الذى يحققه ؟ وهل ينجح « الفنان » دائماً فى تجسيد تلك « القيم » التى ينشدها « الإنسان » أو يعمل على بلوغها ؟ كل تلك أسئلة لا بد لنا من الاهتمام بحلها ، إذا كان لنا أن نحدد نوع العلاقة القائمة بين « الإنسان » و « الفنان » .

عود إلى الإنسان ... ؟

والرأى الذى يتبادر إلى أذهاننا — لأول وهلة — هو ذلك الذى ذهب إليه الناقد الفرنسى المعروف سانت بوف Saint Beuve ، حين قال : « إن عمل أى مبدع لا يفسر إلا بحياته » . ومثل هذا الرأى يستلزم بالضرورة أن نعلق أهمية كبرى على المنهج التاريخى والسيكولوجى ، فلا نتحدث عن إنتاج أى فنان قبل الرجوع إلى حياته ، والكشف عن تطوره الروحى . صحيح أنه قد يكون فى وسعنا أن نتذوق هذا « العمل الفنى » أو ذاك ، دون أن نكون على معرفة بصاحبه ، ولكن من المؤكد أننا لن نستطيع الحكم على مثل هذا « العمل » دون أن تكون لدينا أدنى معرفة بذلك « الإنسان » الذى حققه . وإذا صح ما يقال عادة من أنه « على نحو ما تكون الشجرة ، تكون الثمرة أيضاً » ، فليس بدعاً أن تكون « الدراسة السيكلولوجية » ضرورية لكل « دراسة فنية » بصفة عامة ، ولكل « دراسة أدبية » بصفة خاصة . ولعل هذا هو السر فى صيحة سانت بوف المشهورة : « عود إلى الإنسان » ! ولا غرو ، فإن

الأصل فى إلهام الفنان ، إنما هو واقعه الحى أو خبرته التى عاشها ؛ وإلا فكيف لنا أن نفهم « الفنان » ، إن لم نكن على علم بما أثر فيه من أحداث ، وما اختلف عليه من تجارب ، وما مر به من أزمات ، وما وقع فيه من أخطاء ، وما أصابه من نجاح أو فشل ... الخ ؟ . أليست خبرة الفنان المعاشة هى التى تحدد « شكل » فنه و « مضمونه » معاً ؟ وإذن أفلا يحق لنا إن نقول : « إن الناقد الحقيقى للفنان هو كاتب سيرته » ؟ .

ولو أننا أنعمنا النظر — الآن — إلى هذا المنهج ، لوجدنا أنه قد لا يخلو من فائدة : فإن الإلمام بدقائق حياة الفنان يزود الناقد ببعض الوسائط اللازمة لفهم إنتاج هذا الفنان ، إن لم نقل بأنه قد يضع بين يدى الناقد « المفتاح » الضرورى للنفاذ إلى « أسرار » قصائد ذلك الفنان أو لوحاته أو رواياته أو موسيقاه ... الخ . وليس من شك فى أننا لو عرفنا طفولة روسو وشبابه ، لكنا أقدر على فهم أعماله الأدبية ؛ كما أننا لو اطلعنا على حياة طه حسين ، لكنا أعرف بطبيعة إنتاجه الأدبى . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن قصيدة « البحيرة » لا تكاد تنفصل عن غرام لامارتين بالفيرا Elvire ، كما أن « الليالى » Les Nuits لا تكاد تفهم فى استقلال عن العلاقة المضطربة التى قامت بين ألفريد دى موسيه وجورج صاند George Sand . والأمثلة كثيرة على ارتباط حياة الفنان بإنتاجه الفنى ، فلا حاجة بنا إلى الإفاضة فى شرح مثل هذه العلاقة .

بيد أننا نلاحظ — مع ذلك — أن هذه الدراسة التاريخية لسير

الفنانين قد استحالت على يد الكثيرين إلى مجرد « أعمال مبتذلة » يراد من ورائها إشباع فضول الناس ، وإرضاء حبهم للاستطلاع ، فلم تعد كتابة « السير » سوى وسيلة للكشف عن أسرار الفنان الخاصة ، وإبراز معايبه ونقائصه ، والعمل على إظهار رذائله ومساوئه ! وقد جاءت دواعي « التحليل النفسي » فسوغت لبعض الكتاب حق التحدث عن عقد الفنانين وأمراضهم النفسية ، وانحرافاتهم الجنسية ، وشتى مظاهر شذوذهم العقلي ...! وهكذا أصبح الفنان مجرد ضحية أخرى لفضول الناس ، مثله في ذلك كمثل نجوم الشاشة ! ولكن من الواضح أن إساءة استخدام « المنهج التاريخي » لا تعني بالضرورة أن يكون المبدأ الأصلي الذي قام عليه هذا المنهج مبدأ فاسداً أو غير مشروع ، وكل ما هنالك أنه لا بد لكل باحث يتصدى لاستخدام هذا المنهج ، من أن يعمل على إبراز علاقة الإنسان بالفنان ، والكشف عن صلة حياته بعمله .

وهنا قد يقال إن مثل هذه العلاقة لم تتوافر يوماً لدى الكثير من الفنانين : فقد كانت حياتهم الخاصة بعيدة كل البعد عن أن تكون هي الأصل في إنتاجهم الفني . ولعل من هذا القبيل — مثلا — ما نلاحظه لدى بعض كبار رجالات الكوميديا ، فقد كان قوم منهم رجالا عاديين لا يتمتعون بروح فكاهية عالية ، أو لا يملكون حياة ضاحكة كثيرة الانشراح ! وحسبنا أن نرجع إلى سير بعض الفنانين من أمثال واتو Watteau وشوبير Schoubert لكي نتحقق من أنه لم يكن ثمة تشابه حقيقي بين حياة الواحد منهم ، ونوع إنتاجه الفني .

هل تـكون حياة الفنان هى مصدر فنـه ؟

والواقع أن العلاقات التى يمكن أن تقوم بين إنتاج الفنان وحياته الخاصة ، علاقات متنوعة متباينة : إذ قد يتكون فن الفنـــان وتتفتح أزاهيره — فى بعض الأحيان — خارج نطاق حياته الخاصة ، بينما قد يزدهر هذا الفن ويؤتى ثماره فى أحضان تلك الحياة الذاتية الدافئة . وثمة حالات أخرى قد يكون فيها « الفن » مجرد « رجع » أو « رد فعل» ضد حياة الفنان ، بحيث يكون منها بمثابة « بديل » أو « أداة تعويض» ، إن لم يكن فى بعض الأحيان مجرد وسيلة يتخلص الفنان عن طريقها من شىء يضيق به ، ويحرص على طرده ، ومن هنا فإننا قد نجد فى « عمل الفنان » ما لا نجده فى « حياته » ، بمعنى أننا قد نلتقى فى هذا « العمل » بما قد تم كبته تحت تأثير ضروب « الرقابة » الفردية أو الاجتماعية . وليس ما يمنع أحياناً أخرى من أن يكون « العمل الفنى » مظهراً من مظاهر « الانحراف» أو « الفرار » أو « الهروب » ، وكأن الفنان يريد من خلال « عمله الفنى » أن يتناسى همومه الصغيرة أو الكبيرة مديراً ظهره لما فى الحياة الواقعية من مضايقات وأزمات . ولعل هذا ما حدا بالشاعر الفرنسى الكبير « فاليرى » Valéry ، إلى القول بأن « السكينة التى قد تشيع فى العمل الأدبى لا تعنى بالضرورة أن تكون فى حياة الفنان سكينة مماثلة » .

ولو كان المصدر الأوحد للفن هو « الحياة » ، لكان يكفى أن « يحيا » المرء — إلى أقصى حد — حتى يعبر تعبيراً فنياً — بأعلى درجة — . ولكن الوقائع لا تثبت صحة هذا الفرض ، وآية ذلك أن الفن والحياة يتنازعان الفنان ، وهما يضطرانه إلى الاختيار : فإما « الحياة » وإما « الفن » ! وهذا ما عبر عنه أوسكار وايلد O. Wilde بقوله : « إن ما تكسبه الحياة لا بد من أن يخسره الفن » ، ولم يجانب أندريه جيد André Gide الصواب حين قال : « إنه طالما بقى المرء مشغولا بالحياة ، فإنه لا يمكن أن يجد متسعاً من الوقت للكتابة أو التأليف » .

أما إذا قيل إن هناك فنانين كانت حياتهم نفسها قصة أو رواية ، وأن هؤلاء الفنانين قد اقتصروا على نقل تلك الحياة إلى مضمار الفن ، كان ردنا على هذا الزعم أن أمثال هؤلاء الفنانين قلة نادرة فى تاريخ الأعمال الأدبية والفنية . ومهما كان من التصاق فن الفنان « أو الأديب » بحياته الخاصة ، فإن الملاحظ — فى الغالبية العظمى من الحالات — أن هذا « الفن » لا يمكن أن يمتزج تماماً أو أن يذوب نهائيـاً فى تلك « الحياة » ، بل هو لا بد من أن يظل منها بمثابة الصورة المنقحة أو الكتابة المختزلة . وكثيراً ما يجد الفنان نفسه مضطراً إلى الانفصال عن حياته ، أو الخروج عليها ، أو التهرب منها ، حتى يتمكن من النظر إليها ، أو التأمل فيها ، أو الحكم عليها . ولولا هذا الانفصال لما كان فى وسعه تحقيق أى عمل فنى . وحين قال بودلير « إن الفنان لا يكون فناناً ، اللهم إلا إذا كان مزدوجاً ، وبشرط ألا يجهل شيئاً عن هذه الطبيعة المزدوجة » ، فإنه كان يعنى بذلك أن مثل هذا « الازدواج » هو الثمن

الذى لا بد للفنان من دمجه حتى يصبح « موضوعاً » لتأمله الخاص ، ومادة خصبة لعملية « الاستغلال الجمالى » . ومعنى هذا أنه لولا عملية « الازدواج » ، لما تحققت ظاهرة « التحول » : Métamorphose ولعل هذا ما عبر عنه رفردى Reverdy ، حين كتب يقول : « إن مثل الشعر من الحياة كمثل النار من الخشب : فإن الواحد منهما ليصدر عن الآخر ، ولكنه يحوره ويغير منه » !

هل ينبع عمل الفنان من أعماق « شخصيته » . . ؟

إننا كثيرا ما نتوهم أن هناك تطابقا تاما بين «الإنسان» و«الفنان» ، ولكن تجارب الفنانين أنفسهم هى التى تعلمنا أنه ليس ثمة تطابق مطلق بين « الحياة » و « والفن » . وقد بين لنا بروست Proust ، كيف أن « العبقرية » ، بل حتى « الموهبة » العظيمة ، لا تصدر عن عناصر عقلية ممتازة ، أو عواطف رقيقة تفوق عواطف السواد الأعظم من الناس ، بل هى تصدر عن ملكة خاصة تستطيع تحوير تلك العناصر العقلية والميول العاطفية بحيث تخلق منها شيئاً ! والواقع أن الفنانين الذين ينتجون أعمالا فنية رائعة ليسوا أولئك الذين يتمتعون بأكبر قسط من الثقافة ، ويعيشون فى أكثر الأوساط رقة وامتيازاً ، ويظهرون فى أحاديثهم أكبر قدر من الإثارة والبراعة ، بل هم أولئك الذين يملكون القدرة على تحويل شخصياتهم إلى « مرآة » حية ، تنعكس عليها حياتهم . وليست العبرة بنوع « الحياة » التى يعيشها الفنان ، بل العبرة بما لديه من « مقدرة عاكسة » ، لا بالكيفية الخاصة المميزة للمنظر « المنعكس » .

... إننا قد لا نعرف شيئا عن هوميروس ، وربما كنا لا نعرف إلا القليل عن فرجيل، أو هوراس Horace أو شكسبير. فهل كان جهلنا بحياتهم سبباً فى الحط من قدر أعمالهم الفنية؟ بل ألسنا نلاحظ ـ على العكس من ذلك ـ أن أعمال هؤلاء الفنانين قد انفصلت بوجه ما من الوجوه عن أحداث حياتهم ، فاكتسبت طابعاً نقيا خالصا ، واستحالت إلى روائع خالدة باقية على الأيام؟ الحق أنه إذا كان ثمة مأخذ رئيسى يمكن أن نأخذه على الكثير من « سير الفنانين » فذلك أنها قد تصرف انتباهنا عن النظر إلى «العمل» نفسه ، لكى تركزه حول «صاحبه» ، وكأنما هى تريد أن تلغى «المكتوب» لحساب «الكاتب» ، لكى لا تلبث أن تلغى «الكاتب» نفسه لحساب « الإنسان » ! وهكذا يصبح من قبيل الصدفة البحتة أن يكون هذا الروائى قد كتب روايات ، أو أن يكون ذلك « المصور » قد رسم لوحات ! وليس المهم أن يعرف المرء أن فان جوخ Van Gogh كان مأفوناً ، أو أن أوتريلو Utrillo كان سكيراً ، بل المهم أن يتذوق لوحات هذين المصورين اللذين كانا — من بين جماعات المأفونين والسكيرين — فنانين عظيمين ! ومن هنا فقد يصح لنا أن نقول إن العيب الأساسى فى « المنهج التاريخى » أنه يغفل بسهولة « العمل الفنى » فلا يحدثنا عن سر تكونه ، بقدر ما يحدثنا عن أسرار صاحبه .

أما إذا قيل إن الفنان يعبر ـ بلا شك ـ فى عمله الفنى عن شخصيته ، كان من حقنا أن نتساءل : أية شخصية تلك التى يعبر عنها هذا الفنان أو ذاك؟ ، لنرجع إلى حياة فاجنر Vagner — مثلا — ولنتساءل : « من هو فاجنر الحقيقى ؟ » أهو ذلك الإنسان العادى الذى كان يجرى

فى أروقة أحد الفنادق هرباً من إخوانه المزعجين الذين كانوا يؤرقونه ويمنعونه من النوم ، أم هو ذلك الفنـــان الذى استطاع أن يكتب « تريستان » : Tristan ؟ ، إن الناقد قد يميل إلى الاقتصار على النظر إلى ذات الفنان الخارجية ، فى حين أن الابداع الفنى — كما لاحظ مرة أخرى بروست — ينبـع من ذات أخرى غامضة هى وحدها التى تتجلى فى « العمل الفنى » . ومهما كان من أمر حرصنا على ربط الإنسان بعمله ، فإن التجربة لتدلنا فى كثير من الأحيان على أن « العمل الفنى » هو نتاج لذات أخرى غير تلك التى تتجلى فى عادات الفنان ، ورذائله ، وتصرفاته ، وعلاقاته بالآخرين ... إلخ . ولو أردنا أن نفهم هذه الذات الأخرى ، لكان علينا أن ننفذ إلى باطن شخصية الفنان ، لكى نقف على « ذاته العميقة » التى هى الأصل فى كل إنتاجه الفنى . وعلى الرغم من أن فهم هذه « الذات العميقة » قد يسمح لنا (فى بعض الأحيان) بالحكم على «الفنان» ، إلا أن معظم علماء الجمال يميلون إلى القول بأن عمل «الفنان» هو وحده الذى يسمح لنا بفهم « الإنسان الحقيقى » . وإذن فانه لاحرج علينا فى أن نتحدث عن حياة الفنانين ، وأن نكتب لهم سيراً تاريخية ، ولكن على شرط ألا نتحدث عنهم بوصفهم مجرد بشر عاديين ، بل بوصفهم فنانين كانوا يعيشون من فنهم ولفنهم ، ومعنى هذا أن بيت القصيد فى كتابة سير الفنانين أن نبين ما الذى كان يعجبهم ، وما المصدر الأصلى الذى صدر عنه إحساسهم برسالتهم ، وما الذى حاولوا محاكاته أو التعبير عنه ، وما هى المحاولات التى قاموا بها حتى تمكنوا من الاهتداء إلى « أسلوبهم » أو « طرازهم » الخاص ، وما هى المكتشفات الفنية

«أو التكنية» التي سمحت لهم بتحقيق إبداعهم الفني ... الخ . وهكذا نرى أن كل كلمة ، بل كل خط ، إن لم نقل كل لمسة ، تخطها يد الفنان ، إنما تكشف عن سر من أسرار نفسه ، كما تحمل في الوقت ذاته الدليل العيني على أن ثمة مشكلة قد أمكنه حلها . وليس يكفي أن نقول إن « العمل » هو المبرر الأوحد لبقاء الفنان ، بل يجب أن نضيف إلى ذلك ايضاً أن « الإنسان » نفسه يجد في هذا « العمل » مظهراً لتحققه ، وتعبيراً عن وحدته .

... هل يكون « العمل الفني » « مجرد صورة لشخصية الفنان » ؟

ولو أننا نظرنا — مثلا — إلى « العمل الفني » الذي يقدمه الكاتب الروائي ، لوجدنا أنه ليس من الضروري للشخصيات الروائية التي يرسمها لنا في هذا « العمل » أن تكون صورة « طبق الأصل » لشخصيته . صحيح أن هذه الشخصيات نابعة من صميم تجاربه الواقعية أو الوهمية ، ولكن هذه « المبدعات الفنية » ليست بالضرورة على غرار « مبدعها » . وإذا عرفنا ان لكل منا شخصية أو شخصيات أخرى تحيا على هامش الشعور ، أو في طوايا اللاشعور ، وأن أمثال هذه الشخصيات قابلة للظهور إلى عالم النور ، أمكننا أن نفهم كيف أن في استطاعة الكاتب الروائي أن ينتزع من صميم ذاته كثرة هائلة من الشخصيات . وآية ذلك أن ثمة ظلالا عدة من « الشخصيات » ، تكمن إلى جانب « الذات »

الأصلية ، فتمثل « تعدداً » أو « كثرة » فى صميم تلك « الذات » ، وعندئذ يجىء الفنان فينتزعها من أعماق نفسه، وكأنما هو يخلق شخصيات أصيلة مبتكره من صميم لحمه ودمه ! ولعل هذا هو السبب فى أن روائياً مثل راسين Racine ، قد استطاع أن يجمع فى وقت واحد بين شخصيات متباينة ، مثـــل أورست Oreste ، وفيدر Phédre ، وباجازيه Bajazet ، واتالى Athalie ... الخ ، صحيح أن الروائى الواحد قد لا يستشعر الانفعالات التى تعانيها شخصياته المتعددة لحسابه الخاص ، وفى صميم حياته الخاصة : ولـكنه لا بد من أن يكون قد حقق كشفاً فنياً حين اهتدى إلى تلك الشخصيات ، وحين نجح فى إخراجها إلى عالم النور ، وحين استطاع أن يخلع عليها حياة خاصة مستقلة عن حياته !

وقد سبق لنا أن لاحظنا — فيما سلف — أنه ليس المهم بالنسبة إلى الفنان ، أن يكون إنساناً مشبوب العاطفة ملتهب الوجدان ، بل المهم أن يعرف كيف ينظم عواطفه على صورة « عمل فنى » ، فالفنان هو ذلك الإنسان الذى يملك « حساسية جمالية » يستطيع معها تجسيم الانفعالات وتحقيقها على صورة « وقائع موضوعية » . ومن هنا فإن الاقتصار على إبراز عواطف الفنان — بوصفه إنساناً حساساً — قد لا يعيننا كثيراً على فهم طبيعة إنتاجه ، أو نوع طرازه الفنى . والحق أن الفنان لا يشعر أولا بانفعالاته ، لكى يعمد بعد ذلك إلى التعبير عنها ، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقول إن المصور الذى يتأمل مشهداً لا يراه إلا من حيث هو « موضوع جمالى » ، بمعنى أنه يرى فى

المنظر اللوحة نفسها . وبالمثل ، يمكننا أن نقول أيضـاً إن النحات (أو المثال) يرى التمثال فى النموذج الماثل أمام ناظريه ، بدليل أن ليوناردو دافنشى كان يستمد وحيه من مشاهدة التشققات الموجودة فى الجدران القديمة ، وكأنه كان يرى فيها أشكالا جمالية توحى إليه بأروع الأعمال الفنيـــة ! وإذن فإن الفنان لا يستشعر العواطف والانفعالات إلا فى صورتها الجمالية ، وكأنه لا يعانى تلك الحالات النفسية اللهم إلا بوصفها « وعوداً » تحمل فى طيـــاتها بعض « الأعمال الفنية » ! ».

هل تكشف لنا « السير » عن « الوجه الحقيقى » للفنان ؟

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : ما الذى يجتذبنا عادة إلى قراءة سير الفنانين ؟ وحتى لو افترضنا أن تلك « السير » كتابات أمينة تضع بين أيدينا تاريخاً حقيقياً للفنانين ، فهل يمكننا أن نقول عنها إنها تقدم لنا الوجه الحقيقى للفنان ؟ وهل يمكننا ــ بعد قراءة تلك السير ــ أن نعرف ــ على وجه التحديد ــ نوع العلاقة التى تكمن بين الفنان من جهة ، وعمله الفنى من جهة أخرى ؟ .. الحق أنه لو حاولت هذه « السير » أن تفسر لنا نشاط الفنان ، لكان عليها أن تبحث عن العلل الحقيقية للأفعال التى عاشها الفنان (بوصفها أفعاله الخاصة) . وليس من شك فى أن هذه « العلل » ــ حتى لو كانت داخلة فى نطاق الشخصية السيكولوجية للفنان ــ لا بد مع ذلك من أن تبقى خارجة عن عقـدة التصميمات

الإرادية التي يتعرف فيها المرء على نفسه ، ومعنى هذا أن من شأن « السير » أن تفتت وحدة الحياة التي عاناها الفرد ، بوصفها استمراراً زمانيا لمصير فردى ، لكى تحيلها إلى غبار من الأحداث والأفعال ، وكأننا بإزاء وحدة « سلسلة علية » ، لا « وحدة معنى » أو وحدة اتجاه ، وحين يقول بعض علماء الجمال إن السيرة التاريخية للفنان تذيب فرديته فى الكون الموضوعى ، فإنهم يتجهون بأبصارهم نحو « حياة » الفنان التى يقدمها لنا أصحاب تلك السير على صورة مكتملة لم يعد لها مستقبل ، وكأنما هى قد اندرجت تحت الزمان الكلى ، فأصبحت تخضع لأشكال المعرفة الموضوعية ، ولكن عبثاً يحاول هؤلاء الكتاب أن يعيدوا تكوين « الصورة الحقيقية » للفنان : فإن التعرف على بعض القوى المجهولة التى عملت عملها فى شخصيته ، والوقوف على طائفة من العوامل الجزئية التى ساهمت فى تحديد نشاطه ، قد لا يكفيان لإبراز « وحدة » أسلوبه الشخصى ، أو طرازه الخاص ،

أما إذا اعترض معترض بقوله إن الإنسان أيضاً « موضوع » Object ، ما دام هناك جانب « لا - إرادى» يدخل فى تكوينه النفسى. كان ردنا على هذا الاعتراض أن التفكير الموضوعى لا يكفى لفهم الموجود البشرى بصفة عامة ، والفنان بصفة خاصة ، من حيث هو أولا وقبل كل شىء « إنسان » أو « ذات » ، لا مجرد « شىء » أو « موضوع » . ومن هنا فقد ظهرت الحاجة إلى منهج استيعابى — أو شمولى Compréhensive — يحاول الاهتداء إلى وحدة الحياة ، عبر الأفعال والأهواء التى ينكشف من خلالها الشخص ، ولما كان هذا المنهج يمثل

محاولة جادة لاسترجاع « الخبرة الفردية » نفسها ، بكل ما تنطوى عليه من عناصر متسقة مباشرة ذات دلالة ، فليس بدعاً أن نراه يتجه نحو الامتداد إلى ما وراء شتى مظاهر الغموض والالتباس الكامنة فى أية شخصية ، من أجل الوصول إلى ما أطلق عليه سارتر اسم « المشروع الوجودى » للذات . ومعنى هذا أن المنهج الذى نحن بإزائه يريد الوصول إلى ذلك « الطابع الشخصى » الذى نلتقى به فى كل أعمال الفنان ، وكأن ثمة « قرابة روحية » تجمع بين كل أعمال الفنان ، وتتسم بطابعها كل عمل من أعماله على حدة ، وهذا هو السبب فى أن كل مؤرخ يحرص على تحقيق ضرب من التواصل الحميم بيننا وبين الفنان ، لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى التزام هذا « المنهج الاستيعابى » — أو الشمولى — عند تأريخه لسيرة الفنان .

ولكن ، هل يستطيع مؤرخو حياة الفنانين أن يقدموا لنا بالفعل « سيراً » من هذا القبيل ؟ الواقع أنهم لا يحدثوننا عن الفنان نفسه ، بل عن الإنسان ، والإنسان ككل . وليس فى استطاعة كاتب السيرة أن يقف على « اللحظات الممتازة » فى حياة الفنان ، لأنه لا يجد بين يديه مبدأ يسمح له بتحقيق مثل هذا الاختيار (على نحو ما يفعل « الروائى » مثلا) ، ومن ثم فإنه قد لا يفطن إلى « حقيقة الإنسان » الذى يسرد علينا تاريخه ، إن لم نقل بأنه قد لا يهتدى إلى لحظات « الإبداع » فى حياة الفنان الذى يضع بين أيدينا صورته . وأما حين يقدر لأية سيرة تاريخية أن تضع كل ثقلها حول مركز واحد ، ألا وهو مركز الإبداع الفنى فى حياة الفنان ، فهنالك لا بد لتلك السيرة

من أن تكون قد انبعثت — بادىء ذى بدء — عن إعجاب بعمل الفنان نفسه ، أو عن احتكاك أصلى بإنتاج ذلك الفنان ، ولا شك أن مثل هذه السيرة لا بد من أن تكون قد وجدت إلهامها وتبريرها فى معرفة سابقة قدمها لنا « العمل الفنى » نفسه عن صاحبه . وهنا لا تكون السيرة هى التى تعرفنا بالفنان ، بل يكون « العمل الفنى » نفسه هو الأصل فى تلك المعرفة ؛ وتبعاً لذلك فإن كل معرفة تقدمها لنا السيرة فى هذه الحالة ، ستكون مشروطة هى نفسها بضرب من الاحتكاك المباشر بالعمل الفنى . ولعل هذا هو السر فى أن الصفة التى ينعت بها بعض المؤرخين هذا الفنان أو ذاك ، إنما هى فى الحقيقة صفة لعمله الفنى لا لحياته الخاصة . وآية ذلك أن ما يوصف بالمغامرة ، ليس هو «حياة» رامبو Rimbau بل «عمله» ، وما يوصف بالسخاء أو الوفرة ، ليس هو « حياة » بلزاك Balzac ، بل « عمله » وهلم جرا . ومن هنا ، فإننا قد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن أصدق سيرة يمكن أن تكتب لأى فنان من الفنانين هى تلك التى تبقى مخلصة للعمل نفسه ، لا لمجموعة الظروف التى أحاطت بعملية الإبداع ، ولا للصدف أو الملابسات التى اكتنفت حياة الفنان ، بحيث يلتمس الباحث فى صميم « العمل » نفسه عوناً له على فهم الفنان وتأويل حياته .

هل يستطيع « الفنان » نفسه أن يحدثنا عن حياته كـإنسان ؟

إننا نعلم أن الكثير من الفنانين قد قدموا لنا « سيراً ذاتية » أو « اعترافات » ، أو « مذكرات » ، أو « يوميات » ، فهل تكون هذه « الصور الشخصية » أصدق و اكثر أمانة من « السير التاريخية » التى كتبها فى العادة مؤرخون أو نقاد أو أدباء ؟ وهل من الصحيح أن أصحاب هذه « الاعترافات » أو « اليوميات » قد قدموا لنا ذواتهم دون تزيين أو صباغة أو مساحيق ؟ أو بعبارة أخرى ، هل نجح الفنان يوما فى الكتابة عن نفسه ، وكأنما هو قد استطاع أن يعرى ذاته أمامنا تماما؟ الحق أننا لانستطيع أن نتقبل بكل سهولة مثل هذه الشهادة Témoignage ، لأننا على ثقة من صعوبة « معرفة الذات » . فليس مبعث ارتيابنا فى أمثال تلك « السير الذاتية » هو شكنا فى صحة الوقائع التى ترد فيها ، أو مجرد حرصنا على التثبت من صحتها قبل التسليم بها ؛ بل ربما كان مبعث هذا الارتياب هو حاجتنا إلى التساؤل عن مدى شرعية تلك «الصورة الشخصية» Portrait ، التى يقدمها لنا أصحاب تلك «السير الذاتية » . ونحن هنا بإزاء مشكلة عادية كتلك التى نلتقى بها دائماً حين نكون بصدد « الآخرين » . وآية ذلك أننا لا نستطيع أن نثق تماماً فى كل مايرويه لنا الآخرون عن ذواتهم . صحيح أنهم قد يكونون مخلصين أو أمناء فيما يقولون ، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن يكونوا

صادقين ، وهذا هو السبب فى أننا نقف منهم دائماً موقف « القاضى » الذى يحكم على أقوالهم ، ويحاول التمييز بين الصحيح والكاذب فى اعترافاتهم ، ولعل الأصل فى هذا الارتياب التلقائى الذى نواجه به أقوال الغير واعترافاتهم ، أننا نشعر بأن « الآخرين » عاجزون عن معرفة أنفسهم من جهة ، وأنه ليس ثمة تواصل حميمى بين الذوات من جهة أخرى . ومعنى هذا أن من شأن كل « ذات » أن تنظر إلى « الآخر » على أنه غامض بالقياس إلى نفسه ، وغامض بالقياس إليها ، فى آن واحد . بل ربما كان هذا « الغموض » نفسه هو مايحدد طبيعة ذلك « الآخر » ! ومن هنا فإنه ليس فى وسع أية « ذات » أن تعرف « الآخر » ، اللهم إلا من خلال « المقارنة » التى تعقدها بين « الصورة » التى تكونها لنفسها عنه ، و « الصورة » التى يقدمها لها (هو) عن نفسه ، دون أن يكون فى هذه « المقارنة » مايعنى بالضرورة أن يكون « الآخر » كاذباً أو محتالا أو مزيفا . فليس فى وسع « الذات » أن تتقبل اعتراف « الآخر » ، إلا بوصفه « وثيقة » — ضمن « وثائق » أخرى عديدة — أو « شهادة » — ضمن « شهادات » أخرى عديدة — تسمح لها بتكوين رأى عنه ، وتمكنها — بالتالى — من أن تفصل فى حقيقته ومدى صدقه أو أمانته — . ومعنى هذا أن « الذات » تتخذ من « الآخر » الذى يحدثها عن نفسه ، موقف عالم النفس أو « المحلل النفسانى » الذى يحاول فض شفرات (أو رموز) المضمون الخفى لأفكار الناس ، ومعانيهم ، وارتباطاتهم الذهنية ، زاعما لهم أنه يعرف خيرا منهم كل ما يفكرون فيه ، وكل ما يودون أن يكونوا عليه فى قرارة نفوسهم !

وليس معنى هذا أن من شأن « الذات » أن تحيل « الآخر » إلى مجرد « موضوع » ، بل كل ما هنالك أنها تضع فى مقابل « الحقيقة » التى يقدمها لها عن نفسه ، تلك « الحقيقة » التى كونتها هى لنفسها عنه .

وأما إذا تساءلنا عن مصدر تلك « الحقيقة » التى كونتها « الذات » لنفسها عن « الآخر » ، كان الجواب إنها ثمرة لأول احتكاك لها به ، حتى قبل أن يكون قد حدثها بشىء ! والحق أنه لما كان « الآخر » يبدو لغيره — منذ البداية — بمثـــابة « ذات » حاملة لبعض المعانى أو الدلالات ، فإن من شأن كل «ذات» أن تمتلك عنه فكرة لا تدين بشىء لاعترافاته او تصريحاته الخاصة . ومعنى هـذا أن « الآخر » ينكشف لغيره من الذوات بكل حضرته ، فهى لا تكف عن الحكم عليه بالاستناد إلى سيمائه ، وكأنما هى تجد بين يديها « معرفة سابقة على كل تصور » تستطيع عن طريقها الحكم عليه بوصفه « ذاتاً أخرى » : Alter Ego . والواقع ان « الذات » حين تواجه « الآخر » ، فانها تجد بين يديها فكرة أولية تستطيع بالاستناد إليها تقدير كل ما يخبرها به عن نفسه . — ولهذا فإنها تقارن — باستمرار — بين « فكرتها » عن « الآخر » وبين « مقال » ذلك الآخر ، حين يحاول أن « يعبر » عن نفسه . وكثيراً ما يجىء هذا « المقال » فيحدثنا عن « الآخر » ، من حيث لا يدرى هو نفسه ، وعندئذ لا تلبث « الذات » أن تصحح « فكرتها » عن « الآخر » ، على ضوء « حديثه » المقصود أو غير المقصود .

وعلى ذلك ، فإننا حين نقرأ اعترافات الفنان ، نقوم فى الوقت نفسه بضرب من المواجهة أو المقارنة بين ما يقوله لنا وما نعرفه عنه .

وليست هذه « المعرفة » سوى النتيجة التى توصلنا إليها من اطلاعنا السابق على بعض أعماله ، إن لم تكن ثمرة لقراءة واعية لما بين السطور فى صميم هذا الاعتراف نفسه . وكثيراً ما تكون « اعترافات » الفنان مجرد « عمل فنى » يحدثنا عن صاحبه بلغة الصور الجمالية والشحنات الوجدانية ، لا بلغة الأحداث الواقعية والملابسات الخارجية : وفى هذه الحالة ، قد لا تكون لاعترافات الفنان قيمة موضوعية أكبر مما لأى عمل فنى آخر استطاع أن يحققه . ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه بعض النقاد من أن « هلويزا الجديدة » Nouvelle Heloise ، تكشف لنا عن شخصية « روسو » بقدر ما تكشف لنا عنها « اعترافاته » Confessions أو « أحلام يقظته » Rêveries ، إن لم نقل إنها تكشف لنا عن تلك الشخصية على نحو أفضل مما تفعله « الاعترافات » أو « أحلام اليقظة » . والحق أن الصورة التى تقدمها لنا عن روسو « هلويزا الجديدة » هى التى تسمح لنا بالحكم على مدى صدق « اعترافاته » .

وهكذا نرى أنه لا بد لنا من التسليم بأننا نعرف الفنان أولا وقبل كل شيء من خلال عمله ، لا من خلال اعترافاته أو تصريحاته : ومهما كان من أمر تلك الظروف أو الملابسات التى أحاطت بإبداعه الفنى ، فإن « الخبرة الجمالية » وحدها هى التى تجيء فتعرفنا بحقيقة الفنان . والحق أن من شأن « الموضوع الجمالى » أن يحلينا باستمرار إلى صاحبه . فهو لا يكف مطلقاً عن التحدث باسم الفنان ، والافصاح عن علاقة الفنان بالإنسان . ولكن اللغة الحميمية التى ينطق بها العمل الفنى إنما

هى لغة « الطراز » أو « الاسلوب » ، وحين نتحدث عن « الطراز » أو « الأسلوب » ، فإننا نعنى به مجموع الإجراءات التى يقوم بها الفنان حين ينظم المادة ، ويرفض الصدفة ، ويبحث عن أنقى الصور ، ومعنى هذا أن الفنان الذى يفرض أسلوبه الخاص على المادة ، إنما هو ذلك الفنان الذى يجسد فيها الأشكال التى أرادها ، فيضع بذلك صوره الذهنية الخالصة محل تلك الكثرة المضطربة من الاشكال الطبيعية التلقائية التى لا أثر فيها للقصد أو التنظيم أو الاتساق ! وهل كان « الفنان » — كما قال بعض فلاسفة الجمال — سوى « الانسان مضافاً إلى الطبيعة » ؟

---

٣ - الفنان بين الفكر واليد

ليس بين أنشطة البشر نشاط واحد يخلو تماماً من كل أثر من آثار الفكر ، فإن «الحيوان الناطق» يصدر فى كل ما يعمل ، ويحقق ، وينتج ، عن نشاط ذهنى قوامه التأمل ، والتدبر ، والاستدلال العقلى .

لا يمكن أن يقوم فن بدون فكر

وقد يكون النشاط الفنى أبعد أنشطة الإنسان عن التفكير والبرهنة واستخلاص النتائج من المقدمات ؛ ولكن من المؤكد مع ذلك أنه لا يمكن أن يقوم فن بدون فكر ، اللهم إلا إذا أمكن أن يقوم شكل بدون مضمون ، أو صورة بدون موضوع . والحق أن الفنان إنسان يفكر ، ويواجه مشكلات ، ويحاول الاهتداء إلى حل أو حلول لما يواجه من مشكلات . . ومهما يكن من أمر اختلاف تفكير الفنان عن تفكير العالم ، فإن كلا منهما لا يملك سوى إعمال عقله فى مواجهة المواقف التى يجد نفسه بإزائها ، محاولا الوصول إلى المعادلة الصحيحة التى يضمن عن طريقها تحقيق التوافق بين « ما فى ذهنه » من جهة و«ما فى العالم الخارجى» من جهة أخرى . ولعل هذا هو السبب فى أن الكثير من الفنانين لم يكونوا يرون فى إنتاجهم الفنى مجرد ثمرة لنشاط تلقائى ، بل كانوا يرون فيه ثمرة لجهد عقلى شاق . وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الغالبية العظمى من

الفنانين كانت تتمتع بذكاء عقلى نادر ، وقدرات ذهنية فائقة ، حتى لقد زعم بعض علماء النفس أن النشاط الفنى ذاته هو صورة من صور الذكاء . ولا نرانا فى حاجة إلى تذكير القارىء بما قاله الفنان الشهير ليوناردو دافنشى عن « التصوير » من أنه « شىء ذهنى » Cosa mentale فإنه لمن الواضح أن النشاط الفنى هو صورة من صور « النشاط العقلى » بالمعنى العام لهذه الكلمة .

الفنان هو الرجل الذى يفكر بيديه

بيد أن هذا لا يعنى أن يكون النشاط الفنى مجرد تفكير خالص يتحقق على المستوى الذهنى الصرف ، وإنما ينبغى أن نقرر — منذ البداية — أن الفنان هو ذلك الرجل الذى يفكر بيديه : فليس الفنانون عقولا صرفة قد استغرق أصحابها فى تأملاتهم وأفكارهم ، بل هم — أولا وقبل كل شىء — كائنات مبدعة ، قد زودها الله بأيد تعرف كيف تجسم « الفكرة » فى « المادة » ، وتجسد « الخيال » فى « عالم الواقع » ...

والحق أن «الفكرة» — فى أصلها — خاطر سريع عابر ، فلا بد لليد من أن تأخذ على عاتقها مهمة الامساك بذلك الخاطر الشارد ، من أجل العمل على تثبيته وتشكيله . وكثيراً ما تكون « الصور الذهنية » أخيلة شاردة تسودها الفوضى والالتباس ، إلى أن تجىء « اليد » فتخلع عليها ضرباً من الثبات والاستقرار ، وعندئذ لا تلبث تلك الصور الذهنية المهوشة المشوشة أن تستحيل إلى أعمال فنية متناسقة متكاملة : وربما

كان الفارق الأساسى بين « الحلم » و « الحقيقة » أننا فى الحلم نرى الكثير من الرؤى الجميلة ، دون أن نتمكن من تحويلها إلى أعمال فنية لأن أيدينا تكون غارقة فى نوم عميق ، فى حين أننا قد نستطيع فى لحظات اليقظة أن نبدع أعمالا فنيـــة حقيقية ، لأننا نستخدم عندئذ نشاطنا اليدوى فى تجسيم أفكارنا وتجسيد أخيلتنا ، ولعل هذا ما عبر عنه أحد علماء الجمال المعاصرين حين كتب يقول : « إن الفن يصنع باليدين » .

الفنان يتعرف على الأشياء بأصابعه

والحق أن اليد ليست مجرد أداة للإبداع فحسب ، بل هى أيضاً أداة للمخاطرة .

وآية ذلك أن الفنان يستخدم يده فى عملية البحث الجمالى ، كما أنه يستعين بيده فى الاضطلاع بمهمة المعرفة ، وكما كان الرجل البدائى يتحسس الأشياء ويشق طريقه فى العالم مستخدما يديه للتعرف على الموضوعات ، فكذلك نجد أن الفنان يسائل المادة مستخدما يديه ، ويتعرف على الأشياء عن طريق الاستعانة بأصابعه . ومن هنا فإن الفنان يلمس الأشياء ويتحسسها ويزنها ويقيس الحيز الذى تشغله ويحاول الوقوف على معالمها المختلفة ، قاصدا من وراء ذلك إلى تصور « الشكل » أو « الصورة » التى يمكن أن تتقبلها هذه « المادة » أو تلك . وهذا ما يقوم به المصور — مثلا — حين يحاول أن يركب من « لغة اللمس » لغة الرؤية ، مستخدما ألوانا دافئة وأخرى باردة ، أو ألوانا ثقيلة وأخرى خفيفة ، أو خطوطا جامدة وأخرى لينة ... الخ .

الفكر واليد يكونان معا جهازا مشتركا

وكثيراً ما يخيل إلينا أن موقف اليد من الفكر هو كموقف العبد من السيد، ولكن الحقيقة أن اليد قلما تقف من الفكر مثل هذا الموقف السلبى الانفعالى الصرف. صحيح أن «اليد» لا تقوم بدون «أفكار» ولكن «الفكر» أيضاً لا يقوم بدون «اليد». وقد يكون الأدنى إلى الصواب أن يقال إن الفكر واليد يكونان معا جهازا مشتركاً أو عاملا موحدا، يضطلع فى آن واحد بمهمة التصوير ومهمة الأداء. وعلى الرغم من أننا قد دأبنا على القول بوجود تعاون بين «الفكر» الذى «يأمر» و«اليد» التى «تأتمر»، إلا أن التجربة لتشهد بأن «اليد» ذاتها عاقلة، حاسمة وملهمة. وليس من النادر أن يقال عن بعض أصحاب المهارات «سواء أكانوا من رجال الحرف أم من أهل الفن» إنهم يملكون «ذكاء» فى أطراف أصابعهم: وقد يكون هذا الوصف أكثر انطباقاً على الفنان: فإن فكر الفنان كامن فى أصابعه، إن لم نقل إن كل ذكائه «أوجله على الأقل» مركز فى يديه: وهذا ما حدا ببعض فلاسفة الجمال إلى التحدث عن بلاغة اليد، أو مقدرتها الشعرية، وكأن عبقرية الفنان مجرد صدى لمهارته اليدوية. وقد نلتقى — فى بعض الأحيان — بأعمال فنية ناجحة لا نكاد نجد فيها خطأ يعيبها أو نقصا يشينها، ولكننا نلاحظ — مع ذلك — أنها ليست أعمالا فنية رائعة تشيع فيها الحياة وتنبعث منها الأنغام الجميلة العذبة، وربما كان السبب فى ذلك أن هذه الأعمال الفنية قد بقيت مفتقرة إلى ذلك «السحر الخاص الذى تستطيع اليد البارعة أن تضفيه على العمل الفنى».

اليد قد تكون رائدة والفكر تابعاً

والواقع أن الفنان يعرف — بمقتضى خبرته — أن ثمة تآزراً وثيقاً يتحقق بين « الفكر » و« اليد » ، وأن لليد دوراً غير قليل فى صميم عملية «الإنتاج الفنى» ، فهو قد لا يرى مانعاً من القول مع بعض فلاسفة الجمال بأن «الفكر يصنع اليد ، كما أن اليد تصنع الفكر» . ولا ريب فإن لليد رسالة تربوية هامة تضطلع بها — بالقياس إلى الفكر — فتحمل إليه ثمار تجربتها الخاصة ، وتنقل إليه نتائج احتكاكها بالمادة . صحيح أن اليد تعرف مقاومة المادة وتكشف تمنعها وتمردها ، ولكنها أيضاً هى التى تعرف كيف تخضع المادة وكيف تنتزع منها المطاوعة والتكيف. وكثيراً ما يتوافر لدى « اليد » من «الحدس » أو «البصيرة» ما تستطيع معه تحسس الأشياء ، والتعرف على خصائصها ، لدرجة أن « اليد » قد تكون هى « الرائد » الذى يتقدم « الفكر » ، لكى يكتشف أمامه معالم الطريق ، أو لكى يفتح أمامه بعض الآفاق الجديدة المجهولة . فليس من المستبعد على « اليد » أن تكون مصدراً لبعض « الأفكار » أو معيناً خصباً لبعض « التصورات » ، ولكن على شرط أن تتوافر لدى الفنان من الخبرة أو الدربة أو الدراية ما يستطيع معه استخدام يديه فى حرية وبراعة ومهارة ، بحيث يتوصل عن هذا الطريق إلى كشوف فنية ، وحدوس جمالية ، وانتصارات تكنيكية .. الخ .

وهنا قد يحق لنا أن نتوقف قليلا عند دور « اليد » فى « العمل الفنى » لكى نقف على أهمية المهارة اليدوية فى الإنتاج الفنى : والحق

أننا لو نظرنا إلى أى « موضوع جمالى » لوجدنا أنه ينطوى بالضرورة على أثر ساكن لمسار حققه النشاط البشرى فى حركته الإنتاجية ، وهذا « الأثر » هو المظهر الأوحد الذى لا بد لعالم الجمال من أن يعمل له ألف حساب عند دراسته للنشاط الفنى . فالفن لا يوجد إلا حين تكون اليد قد تحركت ، سواء أكان ذلك لكى تخط كلمات ، أم لكى تسجل بعض الأصوات .. والموضوع الجمالى إنما هو - أولا وقبل كل شىء - أثر لفعل ، أو ثمرة لفاعلية ، أو نتيجة لعملية .

وربما كان هذا هو ماعناه فيلسوف الجمال المعاصر ريمون باييرR. Bayer حين كتب يقول : « إن فى الفن مساراً آنياً (أو مساراً يريد أن يكون كذلك) ألا وهو ذلك الذى نلمحه لدى كبار الرسامين حيث نرى انتقالا عجيبا يتم كالسحر من الموضوع إلى العين ، ومن العين إلى القلم(١) » . فالمهم فى الفن هو أن تجىء اليد فتحدث أثراً : لأن هذا الأثر نفسه هو الفن والفنان والموضوع الفنى على السواء ، وحينما يمضى قوس الفن المنعكس من الإحساس إلى اليد فهنالك ، لا بد للجميل من أن يتسجل على شكل « ناتج » ، يكون مظهراً للانتصار اليدوى أو النجاح الصناعى . ومن هنا فإنه ليس فى الفن نرجسية : لأن الفنان لا يعرف التأمل السلبى ، بل هو فى صميمه إحساس لا يكل وعيان لا يعرف الإعياء ، ونشاط لا موضع فيه لأية مشاهدة سلبية . وربما

---

(١) R. Bayer : "Essais sur la Méthode en Esthétique" Paris, Flammarion, 1953, p. 109.

كانت الفلسفة الوحيدة التي يستند إليها كل فنان في نشاطه الفني هي فلسفة النجاح : أعني تلك الواقعية الفعالة التي ترتكز على المهارة اليدوية : وهذا ما يدفعنا إلى القول — مع ريمون باير — مرة أخرى بأن : « في أعماق كل عمل فني متحقق إنما يكمن الدليل القاطع على تهافت المثالية(١) » .

الحوار بين اليد والفكر :

ولو أننا عدنا إلى الفيلم الذي قدمته لنا السينما المعاصرة — منذ عدة سنوات — عن حياة المصور الكبير الراحل بيكاسو Picasso ، لراعتنا تلك اللقطات الرائعة التي تمثل الفنان العبقري في لحظات عمله : فلم تكن يد المصور الكبير تتوقف عن الحركة ، والنشاط ، والإيقاع ، كما لم يكن فكره يكف عن التأمل ، والتدبر ، والإشراف المستمر . صحيح أن يد الفنان العظيم كثيراً ما كانت تبدو لنا — خلال الفيلم — كما لو كانت يداً سحرية ترسم من تلقاء نفسها ، ولكن من المؤكد أن هذه اليد الماهرة لم تكن تخلو هي نفسها من فكر ، وعلم ، ومعرفة . وقد يخيل إلينا — في بعض الأحيان — أن هذه اليد السريعة ، البارعة ، المتيقنة من نفسها ، تعمل وحدها دون أن يكون في استطاعة الفكر اللحاق بها أو التحكم فيها ، ولكننا لا نلبث أن نرى الفكر يعود — بدوره — فينطلق في آفاقه الواسعة ، لكي يكتشف عوالم جديدة مجهولة ، وكأنه

(١) ارجع إلى كتابنا « مشكلة الفن » رقم ٣ في مجموعة مشكلات فلسفية مكتبة مصر ١٩٦٧ .

يريد أن يلزم اليد بأن تنسخ مافعلته ، أو أن تبدأ من جديد ، وهنا تعود اليد فتمسك بزمام المبادرة ، وتحاول الأخذ بيد الفكر على صعيد الاكتشاف ، آملة من وراء ذلك أن تساعد رفيقها المشدوه على اجتلاء تلك العوالم الجمالية التى لم تخطر له على بال ! وهكذا يستمر الحوار بين اليد والفكر ، وكأنهما قوتان سحريتان تنبعث عنهما تلك المشاهد المسرحية العجيبة التى تحفل بألاعيب الصور وأفانين الإبداع . وليس من شك فى أن كل نشاط فنى — كائناً ما كان — لا يمكن أن يخلو تماماً من مثل هذا الحوار الشيق بين الفكر واليد ، اللهم إلا إذا كان هذا النشاط صنعة حرفية لا أثر فيها للإبداع ، أو حدساً جمالياً ما يزال يفتقر إلى التحقيق أو الأداء ...

هل ينبغى للرسام أن يكون فى ذهنه صورة كاملة للوحة التى يريدها ؟

حقاً إن الفنانين جميعاً لا يملكون دائماً مثل هذه « اليد » الماهرة ، البارعة التى تعرف كيف ترتاد الطريق أمام « الفكر » المتعثر المتردد الذى يخشى المخاطرة ، ولكن من الملاحظ — فى العادة — أن « الفكر » نفسه هو الذى قد يجىء فيحد من سورة « اليد » أو يعمد إلى الوقوف فى وجه حريتها وتلقائيتها : وربما كان السبب فى ذلك أن الفنان قد يرغب — أحياناً — فى التعرف سلفاً على الطريق الذى سيكون عليه أن يرتاده ، وكأنه يريد أن يحدد لنفسه — منذ البداية — معالم ذلك الطريق ، دون أن يترك ليده الحق فى القيام بأية مغامرة ، أو الاضطلاع

بأية مخاطرة ، ومن هنا فقد كان المصور الفرنسى آنجر Ingres يقول إنه لابد للرسام أو المصور من أن يكون فى ذهنه صورة كاملة للوحة التى يريد رسمها ، قبل الشروع فى تنفيذها ، مع اعترافه فى الوقت نفسه بأن مهمة « تعقل » اللوحة — ككل — هى أعسر مهمة وأطولها بالنسبة إلى المصور أو الرسام . ولم يكن آنجر يقصد بعملية « تعقل اللوحة » سوى النشاط الذهنى الذى يقوم به المصور حين يعمل من أجل الاهتداء إلى الصورة الملائمة للوحة التى يريد تنفيذها(١) .

الغاية هى التفاعل بين الذات والموضوع

بيد أن الكثير من علماء الجمال قد اعترضوا على هذه النظرة المثالية (أو التصورية) التى تقرر أن الفنان يتعقل فى ذهنه — سلفاً — كل لمسة من لمسات ريشته ، وكأنه ليس من شأن استخدامه للريشة أن يضيف شيئاً إلى ذلك العمل الفنى الذى سبق له إبداعه فى ذهنه . والواقع أن الفنان الأصيل يعرف أن إنتاجه متوقف على ضرب من التفاعل الذى يتم بين الذات والموضوع ، فهو يقوم برد فعل ضد تلك النماذج التى رسمها للأشياء فى فكره أو مخيلته ، وهو كما لاحظ عالم الجمال الإنجليزى بوازانكيت Bosanquet كثيراً مايعمل حساباً لتلك المقاومة التى يلتقى بها من جانب المادة وكأن من شأن موضوع العمل نفسه أن يجىء فيؤثر على فكر الفنان أو يسهم فى تحديد نوع إنتاجه الفنى ، وعلى الرغم من أن المصور أو النحات (أو غيرهما) ينطلق فى نشاطه الفنى

(١) E.Gilson : « Peinture et Réalité » Paris, p. 138.

من « فكره » ، إلا أنه لا يملك فى البداية « صورة ذهنية » كاملة للعمل الذى سيقوم بتنفيذه ، لأنه لا يجد بين يديه — سلفاً — نموذجاً واضحاً محدداً لا يكون عليه من بعد سوى أن يحققه فى مادة معينة . فليس أمعن فى الخطأ من أن نتصور وجود مثال «عقلى» محدد واضح المعالم ، عامر بالتفاصيل الدقيقة لا يكون على الفنان سوى العمل على تنفيذه بعد أن يكون قد نجح فى تصوره عقلياً . والحق أن الفنان قلما يهتدى إلى « الصورة » التى يريدها ، اللهم إلا أثناء «العمل» ، ومن خلال المقاومة التى يلقاها من جانب « المادة » حتى لقد قال ألان Alain « إن السر الأكبر فى الفنون جميعاً أن الإنسان لا يخترع إلا بقدر ما يعمل » . ولا ريب، فإن تفكير الفنان لا يمكن أن يكون تفكيراً تجريدياً يتحرك فى عالم ذهنى من المعانى أو التصورات ، بل هو تفكير تجسيمى لا يتحرك إلا فى عالم من الصور أو الأشكال . وقد نظن أن الأفكار تولد عارية فى ذهن الفنان ، ثم يحاول الفنان من بعد أن يكسوها ، أو أنه يخلع عليها بعض الأشكال ، ولكن الحقيقة — كما قال أوسكار وايلد Wilde - أن المثال لا يحاول ترجمة أفكاره إلى لغة الرخام ، بل هو يفكر منذ البداية (وبطريقة مباشرة) بلغة الرخام . وبالمثل قد يكون فى وسعنا أن نقول إن المصور يفكر بلغة الألوان والأشكال ، والمهندس المعمارى يفكر بلغة السطوح والأحجام ، والشاعر يفكر بلغة الألفاظ والأنغام ، وهلم جرا . وربما كان الفارق الأساسى بين العمل الفنى الجيد والعمل الفنى الردىء ، أن الأول منهما عامر بالحياة دافىء بالحرارة الفنية ، لأنه قد صدر منذ البداية عن حدس جمالى ظل يتطور ويترقى إلى

أن تحقق واكتمل ، فى حين أن الثانى منهما قد صدر عن «مخطط» مرسوم من ذى قبل ، فلم يكن إنتاجه سوى عملية آلية تم فيها تنفيذ ذلك «المخطط» .

لا بد للفنان من دراية أولية بما يريد العمل فيه

ولكن إذا كانت القاعدة — فى النشاط الفنى — هى أن الفنان لا يهتدى إلى ما يريد إلا حين يشرع فى العمل ، فهل يكون معنى هذا أن ذهن الفنان يخلو تماماً من كل تفكير فى اللحظة التى يشرع عندها فى البحث ؟ الواقع أننا لا نملك سوى الإجابة على هذا السؤال بالسلب : فإنه لمن الواضح أن الفنان ما كان ليهتدى إلى شىء لو أنه كان يجهل منذ البداية كل ما يريد . وكما أن كل مخترع لا بد من ان يكون على علم — ولو غامض مهوش — بما يريد الوصول إليه ، فكذلك لا بد للفنان من أن يكون على دراية بما يبغى العمل على تحقيقه . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الفنان ينطلق دائماً من « فكرة » ، ولو أن هذه « الفكرة » لا تمثل بالضرورة « تصوراً » عقلياً واضحاً أو « صورة ذهنية » دقيقة محددة . ولو كان لدى الفنان — منذ البداية — وعى ذهنى واضح محدد بما سيكون عليه عمله الفنى بعد تحققه ، لكان العمل الفنى نفسه شيئاً جاهزاً معداً من ذى قبل ، وبالتالى لما وجد الفنان أية صعوبة فى تنفيذ عمله ، ولما كانت هناك أية مفاجآت أو نتائج غير متوقعة فى الإنتاج المتحقق . ولكن الواقع نفسه شاهد على أن «العمل الفنى» كثيراً ما يكون مفاجأة يدهش لها الفنان نفسه وكأنه المتفرج الأول الذى يعجب لإنتاجه الفنى لأنه ما كان يحلم — هو نفسه — بالنتيجة المتحققة .

الإنسان هو الحيوان الذى يستطيع أن يصنع بيديه الأعاجيب !

والحق إننا إذا كنا قد حاولنا — فى هذه العجالة القصيرة — أن نبرز دور « اليد » فى النشاط الفنى ، فما ذلك إلا لكى نضع بين يدى القارىء صورة واضحة لتلك المتعة الجمالية التى يحصلها الفكر البشرى من وراء تلاعبه بالمادة وقدرته الإبداعية على التحكم فى الأشكال الطبيعية : فالإنسان هو ذلك الحيوان المفكر الذى يستطيع أن يصنع بيديه الكثير من الأعاجيب ، وإذا كان للعمل اليدوى سحره وشعره — فى نظر الإنسان — فما ذلك إلا لأنه المظهر لقدرة الموجود البشرى على تكييف المادة وتشكيلها وتطويعها ، وفقاً لما يريده عقله ، وما يرغب فيه وجدانه ، وما يمليه عليه تخيله . وليست متعة الأصابع الماهرة والأيدى البارعة ، (أو المتيقنة من نفسها) سوى متعة العقل القادر على التحكم فى قوى الأرض ، والفكر المبدع المتمكن من السيطرة على المقاومة الطبيعية . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن ثمة قيماً إنسانية تجمع بين كل من « الفكر » و « اليد » ، وتلك هى قيم الحرية والإبداع والمبادأة .

ولو أننا تصورنا النشاط الفنى على أنه عمل إبداعى يهدف من ورائه الفنان إلى خلق أشياء ، لكان فى وسعنا أن نقول إن فكر الفنان ويده رافدان أساسيان يتعاونان على تغذية المجرى الأصلى لنهر الإبداع الفنى . فالفنان إنسان يصارع المادة بفكره ويده معاً ، وهو يضع بين أيدينا أعمالا فنية تستثير عقلنا وحواسنا معا . ونحن نعجب بروائع الفن لأننا

ترى فيها نماذج حية لانتصار الفكر البشرى على المادة ، وهو ذلك الانتصار الذى لا يتم إلا باليد أو من خلال اليد ، ومن هنا فإن المتعة الجمالية — سواء أكانت متعة إبداع أم متعة تذوق — لا بد من أن تكون متعة عقلية وحسية فى آن واحد : لأنها تخاطب عقلنا وحواسنا فى الوقت نفسه . وهكذا نخلص إلى القول بأن النشاط الفنى مظهر لاتحاد الفكر واليد أو العقل والحس ، إن لم نقل بأنه يمثل أعلى صورة من صور التقاء العمل واللعب . وهل ننسى أن الأصل فى النشاط الفنى هو الحرية والتلقائية والإبداع ؟ وإذن أفليس من حقنا أن نقول إن الفنان هو ذلك الإنسان الذى يفكر حين يعمل ، ويعمل حين يلعب ، ويلعب حين يطلق قواه الجسمية ، والنفسية ، من عقالها ؟ ألا يمكننا ان نقول — فى خاتمة المطاف — إن الفن هو ذلك النشاط البشرى الذى يجعل من الفكر واليد صنوين ، ومن العمل واللعب توأمين ؟

٤ ــ الفنان بين الطبيعة والصناعة

ليس أيسر على عالم الجمال من أن يقول : إن الفن محاكاة للطبيعة ، كما قال قديماً أفلاطون وأرسطو وغيرهما من أساطين الفكر اليونانى ؛ ولكن ، إذا لم يكن هناك فارق بين الجمال الفنى والجمال الطبيعى ، فماذا عسى أن تكون جدوى الفن ؟ وإذا كانت اللوحة الفنية التى يرسمها المصور لأى منظر طبيعى لا تختلف فى شىء عن ذلك المنظر نفسه ، فماذا عسى أن تكون وظيفة ذلك الرجل الذى يتوسط بيننا وبين الطبيعة ألا وهو « الفنان » ؟ وإذا كانت « الطبيعة » وحدها هى التى تتكفل بتفسير كل ما فى « الفن » من جمال ، فلم وجد الفن ؟

كل هذه أسئلة تدفعنا بالضرورة إلى إثارة مشكلة العلاقة بين الطبيعة والفن ، فإنه لو كان الفن مجرد نقل عن الطبيعة ، لكانت المحاكاة الدقيقة هى أعلى صورة من صور الفن ، ولأصبح التصوير الشمسى هو أسمى الفنون الجميلة على اختلاف ألوانها . ولكننا نشعر بأن الجمال الطبيعى شىء ، والجمال الفنى شىء آخر ، ونحن ندرك أنه كما أن الطبيعة لا تكترث بالحق ، ولا تبالى بالخير ، فإنها أيضاً قلما تكترث بالجميل أو تبالى بالجمال ؛ ولعل هذا هو ما حدا بعالم الجمال الفرنسى المشهور « شارل لالو Charles Lalo » إلى القول بأن مدرسة الفنان إنما هى الصناعة لا الطبيعة ، لأن قيم الجمال هى أولا وبالذات ، قيم صناعية

وليست قيما طبيعية . فليس « الفن » فى نظر هذا الباحث مجرد بطانة لافائدة منها للعالم الطبيعى ، وإنما الفن هو المبدأ الذى يستند إليه العالم الطبيعى نفسه فى سعيه نحو التسامى أو الإعلاء . وإذن فليس يكفى فى نظر «لالو» أن نقول إن الفن هو الذى يعيننا على أن نحكم على الطبيعة ، بل لا بد من أن نضيف إلى ذلك أنه لا مجال للبحث عن تفسير الجمال الفنى ، اللهم إلا فى الفن نفسه .

بيد أنه لو رجعنا إلى تاريخ الفن ، لألفينا أن كثيراً من الفنانين والنقاد الفنيين وعلماء الجمال أنفسهم ، قد وضعوا الفن تحت إمرة الطبيعة فدعوا « مثلا » إلى تمجيد الطبيعة ، كما فعل روسو ، أو قالوا إن الطبيعة هى الملهمة الكبرى لأهل الفن ، كما قرر الرومانتيكيون ، أو نادوا بأن الفن إن هو إلا عبادة الطبيعة ، كما زعم « رسكن » . وهذا « ديدرو Didérot » يحدثنا عن الطبيعة — فى كتابه فى التصوير — فيقول : «إن الطبيعة لا تأتى أمراً خاطئاً على الإطلاق .. بل إن لكل صورة — جميلة كانت أم دميمة — علتها ، وليس بين الكائنات جميعاً موجود واحد يمكن أن يقال عنه إنه ليس على ما يرام أو إنه ليس كما ينبغى أن يكون . وهذا رينان Renan يغالى فى تمجيد الطبيعة فيقول : « إننا لا نجد فى الطبيعة بأسرها أدنى خطأ فى الرسم ، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقرر أن العالم جميل إلى أن تمسه يد الإنسان » أما رسكن Ruskin فإننا نجد لديه دعوة صريحة إلى عبادة الطبيعة ، بوصفها المصدر الأوحد للفن ، ومن هنا فإننا نراه يهيب بالفنانين أن يخضعوا للطبيعة خضوعاً أعمى ، دون أدنى اختيار أو انتقاء . وهو فى هذا يقول . « ليحترس

الفنان المبتدىء من روح الاختيار ، فإنه روح سفيه مبتذل يحول دون التقدم ، ويشجع على التحيز ، ويبث فى نفس الفنان الضعف والخور . وحينما يأبى الفنان أن يرسم أى شىء كائناً ما كان ، فإنه عندئذ لن يحسن رسم أى شىء على الإطلاق !.. وأما الفن الكامل فهو ذلك الذى يستوعب كل شىء ، ويعكس الطبيعة جمعاء ، على العكس من ذلك الفن الناقص الذى يحتقر ويزدرى ، وبالتالى فإنه يستبعد ويفضل ، أو يتخير وينبذ » ...

ويمضى رسكن فى دعوته إلى عبادة الطبيعة فيقول : إن كل مهمة الفنان إنما تنحصر فى تسجيل الحقيقة على ما هى عليه ، فليس من حقه أن يغفل أى جانب من جوانب الواقع ، بل لا بد له من أن يستوعب الطبيعة فى جملتها ، دون أدنى تفضيل أو اختيار . وما دام الفن ليس إلا ضرباً من ضروب « العبادة » ، فإن ما يجعل للفن روعته وجلاله ، إنما هو حب الجمال الذى يعبر عنه الفنان أو المصور ، ولكن بشرط ألا يضحى هذا الحب بأى جزء من أجزاء الحقيقة ، مهما بدا فى الظاهر تافهاً ضئيل الشأن .

وقد لا يجد « رسكن » أية غضاضة هنا فى أن يلغى كلمة « الحب » لكى يقتصر على القول بأن أعظم عمل يمكن أن يقوم به العقل البشرى فى هذا العالم ، إنما هو أن يعمد إلى النظر ، وأن يقتصر على تسجيل ما وقعت عليه عيناه . والواقع أن الأشكال الجميلة على اختلاف أنواعها إنما هى مستمدة من الطبيعة ، كما أن الأفكار الجميلة مهما كان من تساميها لا بد من أن تكون قد صدرت بطريقة مباشرة عن بعض المواضيع

الطبيعية . وإذن فإنه ليكفى أن يعرف المرء كيف « يبصر » حتى يصبح فناناً ، وإن كان كل منا لا بد من أن يرى الطبيعة على خلاف ما يراها أقرانه .. وهكذا يخلص « رسكن » إلى القول بأنه إذا كان فى وسعنا أن نجد شخصاً واحداً بين مائة يعرف كيف يفكر ، فإننا قد لا نعثر على شخص واحد بين ألف يعرف كيف يبصر !

ولكن ، هل يكفى أن يجيد المرء النظر حتى يصبح فناناً ؟ أو بعبارة أخرى : هل تكون كل مميزات الفنان هى حدة البصر ، وشدة التدقيق ، والقدرة على الالتقاط أو التمييز ؟ هذا ما يجيبنا عليه المصور الإنجليزى المشهور « كنستابل Constable » بقوله : « إننا لا نرى الشىء حقاً إلا حين نفهمه » . فليس يكفى للفنان أن يمعن النظر إلى الطبيعة ، وأن يسجل كل ما تنطوى عليه من جوانب ، بل لا بد له من أن يسعى جاهداً فى سبيل فهمها على حقيقتها . ولا يقعن فى ظن الفنان أن فهم الطبيعة أمر يسير ، فإن الفنان لهو كالعالم فى حاجة إلى الكثير من الصبر والمجاهدة والتواضع . وكما أن فن قراءة النقوش الهيروغليفية على معابد قدماء المصريين ، هو فن مكتسب يحتاج إلى تعليم ، فكذلك يمكننا أن نقول : إن فن رؤية الطبيعة إنما هو فن مكتسب بالمران والمراس والتحصيل .

ويمضى المصور الفرنسى « دلاكروا » إلى حد أبعد مما ذهب إليه « كنستابل » فيقول : « إن الطبيعة ليست هى المدرسة الكبرى للفنان ، وإنما هى أقرب ما تكون إلى معجم يرجع إليه الفنان حينما تعوزه المعرفة الفنية الدقيقة . فنحن نعود إلى الطبيعة لكى نستفتيها الرأى بخصوص

اللون الصحيح أو التفصيلات الجزئية الدقيقة ، كما نرجع إلى القاموس لكى نبحث عن الهجاء الصحيح للكلمة ، أو المعنى الحقيقى للفظ أو الاشتقاق اللغوى المصطلح ، ولكن كما أننا لا نعد القاموس عملا أدبياً ننقل عنه، أو قطعة نثرية مثالية نعمل على محاكاتها ، فكذلك يجب على المصور ألا يعد الطبيعة نموذجاً فنياً ينسخه أو قطعة فنية مثالية ليس عليه سوى أن يعمد إلى محاكاتها . حقاً إنه لا بد للفنان من أن ينشد لدى الطبيعة ضروباً عديدة من الإيحاء ، وبخاصة حين لا يكون قد تجاوز بعد مرحلة البحث عن مفتاح أنغامه ، ولكن من واجبه أن يتذكر دائماً أن أى انسجام يقيمه على مثل هذه الدعامة الطبيعية لا بد من أن يكون وليد خياله الفنى وحده » .

أما « رودان Rodin » — المثال الفرنسى المشهور — فإنه يقرن النزعة الطبيعية بنزعة تعبيرية واضحة ، فيقول موجهاً النصيحة إلى شباب المثالين : «لتكن الطبيعة إلهتكم الوحيدة ، ولتكن ثقتكم فيها مطلقة ، ولتعلموا علم اليقين أن الطبيعة ليست قبيحة على الإطلاق ، بل حسبكم أن تقصروا كل همكم على الولاء لها .. إن كل ما فى الوجود جميل فى عينى الفنان ، لأن بصره النفاذ إنما يلمح ما لكل موجود من طابع خاص ، أعنى أنه يكتشف فيه تلك الحقيقة الباطنة التى تتبدى من خلال صورته ، وليس الجمال فى الواقع سوى هذه الحقيقة عينها .. فلتكن دراستكم إذن بروح الإيمان والتدين . لأنكم عندئذ لن تعجزوا عن الاهتداء إلى الجمال بل إنكم لا محالة واقفون على الحقيقة » .

ثم يستطرد « رودان » فيقول ، محذراً شباب المثالين من الاندفاع وراء التقليد أو المحاكاة :

« إننى أهيب بكم أن تكونوا صادقين ، ولكن هذا لا يعنى أن تتوخوا الدقة الباردة . إن ثمة دقة وضيعة ، تلك هى دقة التصوير الشمسى والصب Le Moulage . أما الفن الحقيقى ، فإنه لا يبدأ إلا بالحقيقة الباطنة . فلتكن إذن كل أشكالكم وكل ألوانكم معبرة عن عواطف .. واعلموا أنه حيث لا تكون ثمة حقيقة باطنة فلن يكون ثمة فن .. كونوا صادقين إلى أقصى حد ، وإلى أعمق درجة .. ولا تترددوا فى التعبير عما يجيش بصدوركم حتى لو شعرتكم بأنكم على غير وفاق مع الأفكار الشائعة الذائعة .. إن الموضوعات الجميلة كائنة أمامكم فى كل مكان ، وهى لا تخرج عن كونها تلك الموضوعات التى تعرفونها حق المعرفة .. ولكن كبار الفنانين إنما هم أولئك الذين ينظرون بعيونهم إلى ما رآه الناس جميعاً من قبل ، ويعرفون كيف يدركون الجمال فيما هو عادى مألوف بالنسبة إلى أذهان العامة من الناس . أما الفنانون العاجزون فهم أولئك الذين يشعرون دائماً بالحاجة إلى استعارة نظارات الآخرين ! » .

ثم يختتم «رودان» هذا الحديث الشيق عن الفن فيقول : « إن بيت القصيد هو أن يهتز الفنان ، ويحس ، ويعشق ، ويأمل ، ويرتجف ، ويحيا . ومعنى هذا أن المهم هو أن يكون إنساناً ، قبل أن يكون فناناً . وإذا كان « بسكال » قد قال إن البلاغة الحقيقية تهزأ من البلاغة ، فربما كان فى استطاعتنا أن نقول إن الفن الحقيقى يسخر من الفن » ! ...

ولكننا نعود فنتساءل : ماذا عسى أن يكون هذا « الفن الحقيقى » الذى يتحدث عنه « رودان » ؟ هل يكون معنى « الصدق » فى الفن أن يقتصر الفنان على محاكاة الطبيعة ؟ ...

الواقع أننا لو رجعنا إلى تاريخ الفنون ، لوجدنا أن فكرة « المشابهة » لم تحتل أهمية كبرى فى الفن إلا عند الغربيين وحدهم ، وأما لدى غيرهم من الشعوب فلم يكن الفن فى يوم من الأيام مجرد نقل عن الطبيعة ، بل كان بالأحرى ، سعياً جدياً نحو خلق عالم جديد مغاير لعالم الواقع . والظاهر أن الفنان لم يستطع أن يقنع يوماً بأن يكون مجرد عبد أمين أو تابع وفى للعالم الطبيعى ، بدليل أننا نجد فى كل زمان ومكان أن الفنان قد حاول أن يعيد خلق المواضيع الطبيعية لحسابه الخاص ، وكأنما هو يبدعها للمرة الأولى ليجعل منها موجودات فنية جديرة بالخلود ! وقد يقع فى ظننا أحيانا أن الطبيعة هى الأصـــل فى سائر الفنون ، ولكننا سرعان ما نتحقق من أن ثمة فنوناً بأسرها لا تكاد تقوم على محاكاة الطبيعة أو النقل عنها ، كفن الموسيقى أو فن العمارة مثلا . وإذا كان « شوبنهور » قد ذهب إلى أن الموسيقى هى المثل الأعلى لسائر الفنون ، فربما كان فى وسعنا أن نقول إن الفنون جميعاً تسعى جاهدة فى سبيل التحرر من سيطرة الطبيعة ، على غرار الموسيقى . بل إننا حتى لو اقتصرنا على النظر إلى تلك الفنون التى تعتمد غالباً على المحاكاة ، كالتصوير أو الأدب مثلا ، فإننا قد لا نستطيع أن نزعم أن المحاكاة فيها مطلقة . ألا يقوم الفن هنا على صنعة خاصة تتمثل فى الاستعانة ببعض الوسائل المصطنعة والتأثيرات المفتعلة والطرق الفنية المبتكرة من أجل استثارة

القارىء والظفر باستحسانه ؟ ألا تتجلى عبقرية المصور أو الأديب أحياناً في تلك القدرة السحرية التي يستطيع عن طريقها أن يضع تحت أنظارنا عالماً خيالياً تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً لهذا العالم المألوف الذي درجنا على أن نعيش فيه ؟ ، وإذن أفلا يحق لنا أن نقول مع « نيتشه » : « إنه لا شأن للفن بطبيعة لا طراز لها » ؟ .

حقاً إن الفنان قد يستعير من العالم الطبيعي عناصر جزئية يركبها ، أو حقائق برمتها يعيد تكوينها ، ولكنه في كلتا الحالتين لابد من أن يقدم لنا « عملا فنياً » يصرفنا — حين نراه — عن كل من العالم الموضوعي والعالم الذاتي معاً ! فليس الفنـــان مجرد صانع ينتج لنا بعض المواضيع الطبيعية ، وإنما هو صانع مبدع يذيع سراً الآلهة ، إذ يبوح لنا بما ضنت به القوى الخلاقة ، ويكشف لنا عما في الوجود من معان خفية وعلاقات ضمنية ، وقيم مستترة أودعتها الآلهة صدر المخلوقات . ولعل هذا هو ما عناه « سوريو » عالم الجمال الفرنسي المشهور حينما كتب يقول : « إن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الذي يأخذ على عاتقه مهمة إعادة خلق هذا الكون ، لكي يبين للآلهة كيف يمكن أن تجيء الخليقة خيراً مما هي عليه » !.

ومن هنا فإن عالم الفنان لا بد من أن يجيء عامراً بالمعاني ، حافلا بالقيم ، نابضاً بأسباب الاستثارة ، رافلا في حلل البهاء ، زاخراً بشتى ضروب الخصب والحيوية والثراء . وهكذا يجيء « العمل الفني » فيقذف بتلك الموجودات الطبيعية الماثلة في مجال تجربتنا الحسية إلى عالم النسيان أو اللاشعور أو اللاوجود ، لكي يحتل مكانها في صمت واعتداد

وإيمان راسخ بحقه فى الخلود . وعندئذ قد لا نجانب الصواب إذا قلنا مع الشاعر الألمانى « جوته » : « ما كان الفن فناً إلا لأنه ليس بالطبيعة » أو إذا قلنا مع المصور الأسبانى الراحل « بيكاسو » : « إن الطبيعة والفن لهما ظاهرتان متمايزتان تمام التمايز » .

والحق أن الأشياء — فى نظر الفنان — ليست مجرد مواضيع ساكنة يراها على ما هى عليه ، وإنما هى مواضيع مرنة يراها على نحو ما يمكن أن تصير إليه . ومن هنا فإن « الأشياء » لا بد من أن تفقد على يد الفنان خاصية أو أكثر من خصائصها الرئيسية ، لكى تصبح أهلا لأن تنتقل إلى ذلك العالم الفنى العجيب الذى قد لا يجوز عليه الفناء . وهكذا ينعدم « العمق » الحقيقى فى الصورة المرسومة ، وتمحى « الحركة » الحقيقية فى التمثال المنحوت ، وتبقى اللوحة مع ذلك موجوداً حياً يحمل شتى أسباب البقاء ، ويظل التمثال مع ذلك كائناً ناطقاً ينبض بالحيوية والحركة والإيحاء . ومهما ادعى الفنان لنفسه أنه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة ، فإن فنه لا بد أن يجىء منطوياً على شىء من التبديل أو التعديل أو التحوير أو الاختزال . ألا يضطر المصور إلى التدخل فى المنظر الطبيعى حينما يحيله إلى بعدين فقط ؟ ألا يضطر المثال إلى الجور على الحى حينما يكسب حركته ضرباً من الثبات أو السكون ؟ .

أجل ، إنه قد يكون من السهل أن نتصور طبيعة مرسومة أو منحوتة تجىء مشابهة تماماً لنموذجها الأصلى ، ولكن ليس من السهل (فيما يقول مالرو) أن نتصور مثل هذه الطبيعة بوصفها عملا فنياً أصيلا . والواقع

أنه لكى يكون ثمة فن ، فلا بد من أن تكون العلاقة بين المواضيع المصورة والإنسان نفسه ، علاقة خاصة مغايرة فى طبيعتها تماماً لما يفرضه علينا العالم . وهذا هو السبب فى أن ألوان النحت قلما تحاكى ألوان الواقع ، بدليل أننا حينما نكون بإزاء صور مصنوعة من الشمع (وهى تلك الصور التى تطابق الواقع مطابقة تامة) ، فإننا قلما نشعر بأننا إزاء « عمل فنى » حقيقى ، بل نحن نشعر عندئذ بأننا لا زلنا فى عالم الواقع .

ويمضى الناقد الفرنسى « مالرو » إلى حد أبعد من ذلك فيقول : « إن الفنان لا يبدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة ، وإنما يبدؤها بالنقل عن لوحات كبار الفنانين » .

فالمشاركة التى يتحدث عنها علماء الجمال لا تتم بين الفنان من جهة ، والطبيعة أو الحياة من جهة أخرى ، بل هى تتم بينه وبين عالم الفن أو كبار الفنانين . ولا يصبح المرء فناناً حينما يقف مبهوتاً أمام أجمل امرأة فى العالم ، وإنما هو قد يجد نفسه على أعتاب الفن حينما تأخذ بمجامع قلبه بعض اللوحات الفنية الرائعة ! فلا بد من أن يقترن الدخول إلى معراج الفن بضرب من الانفعال الحاد او الإحساس القوى ، ولكن الانفعال هنا لا يتولد عن المشاركة فى العالم الطبيعى ، بل هو يتولد عن المشاركة فى العالم الفنى . ومعنى هذا أن ما يجذبنا إلى هذا الفنان أو ذاك ، ليس هو كونه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة ، بل كونه ينقلنا إلى عالم آخر ينتزعنا من قلب الواقع !

وكما أن هذه المجموعة المتسقة من الأنغام قد تجعلنا ندرك فجأة ،

أن ثمة عالماً موسيقياً ، أو كما أن تلك المنظومة المتناغمة من الأبيات قد تجعلنا نكتشف بالفعل أن ثمة عالماً من الشعر ، فكذلك قد يجيء هذا المزيج المتسق من الألوان والخطوط فيوقظنا من سباتنا ويقودنا إلى عالم آخر ! ولكن عالم التصوير ليس بالضرورة عالماً فائقاً للطبيعة ، أو عالماً علوياً قد اكتسب روعة وفخامة ، وإنما هو عالم متمايز لا سبيل إلى إرجاعه إلى عالم الواقع . وقد يتصور البعض أن هذا العالم الفنى لا بد من أن يكون وليد الحلم أو صنيعة الآلهة ، ولكن الحقيقة هى أنه مجرد « عالم إنسانى » قد انبثق من أحضان ذلك المخلوق الحر الذى يريد إعادة خلق الكون من جديد ! ولهذا يقول « مالرو » إن كل فن إنما هو فى صميمه صراع ضد القضاء والقدر ، صراع ضد ما فى الكون من عدم اكتراث بالإنسان ، صراع ضد الأرض والموت ! .

حقاً إن الفنان لا يخلق من العدم ، ولكن من المؤكد أنه لا يستطيع أن يخلق دون أن يتدخل فى مصير الأشياء ! وحينما يتم الانتقال من عالم القضاء والقدر ، إلى عالم الوعى والحرية ، فهنالك لا بد من أن يظهر « الفن » . وسواء نظرنا إلى لوحات « رمبرانت » ، أم إلى قصائد « شكسبير » فإننا لا بد من ان نشعر بأن الأشياء قد أصبحت تحت إمرة شخص ما ، أو أنها قد اندرجت فى عالم إنسان ما . فإن الفنان هو ذلك المخلوق المبدع الذى يحيل الأشياء إلى الإنسان ، وبذلك يفقد العالم على يديه ما له من استقلال ذاتى . وليس الكشف الفنى سوى تلك القطيعة التى تتم بين الإنسان والعالم ، حينما يشعر الفنان بأن عليه أن يأخذ العالم على عاتقه ، لكى يعيد تكوينه ، بدلا من أن يكتفى بتقبله على

ما هو عليه ! ومعنى هذا أن الفن لا ينبثق إلا عن أسلوب جديد فى خلق العالم . وما كان الفن ليأخذ بمجامع قلوبنا لو لم نكن نلمح فيه نصراً خفياً على الكون . ولكن الفن يأسرنا ويستهوينا ويتملك قلوبنا لأننا نجد فيه تراثاً بشرياً يعبر عن قدرة الإنسان على هزيمة القدر ، وتحدى الزمان ، ومنافسة الواقع ، وخلق عالم جديد مغاير للعالم الطبيعى . وإذن فليس سر البشرية الأعظم هو تلك الصدفة الغريبة التى قذفت بنا إلى هذه الحياة الدنيا ، لكى نعيش متأرجحين بين أسر المادة وجاذبية النجوم ، وإنما الأحجية الكبرى فى وجودنا البشرى ، هى تلك القدرة الإبداعية التى تسمح لنا بأن ننتزع من ذواتنا صوراً عظيمة هائلة نستطيع عن طريقها أن نتنكر لما فى وجودنا من عدم !

إننا لنجهل — على وجه الدقة — ماذا كانت ديانة قدماء المصريين على حقيقتها ، فإن هذه الديانة بالنسبة إلينا إن هى إلا موضوع دراسة ، وربما كان جهلنا أعظم بسر هذا التمثال أو ذاك من تماثيل الفراعنة ، فإننا لسنا نعرف على وجه التحديد ماذا كان يعنى كل تمثال بالنسبة إلى ناحته ، ولكن التمثال بالنسبة إلينا هو شىء أكثر من مجرد موضوع دراسة . وآية ذلك أن إحالة المادة المختلطة إلى صورة بشرية « وهو ما أضفى على التمثال نعمة الوجود » إنما هو ما جعل للتمثال فى أعيننا لساناً ناطقاً كان صاحبه يجهله . وما كانت تلك المحاولات المضنية التى طالما بذلها البشر فى سبيل إعادة خلق الكون من جديد عبثاً لا طائل تحته ، فإن الموت قد انسحب على كل حى ، بينما بقيت — وحدها — تلك الصور البشرية التى أبدعها خيال الفنانين فى كل زمان ومكان ! .

وما أصدق « مالرو » مرة أخرى حين يقول : « إن هذه التماثيل التى هى أشد مصرية من المصريين ، وأكثر مسيحية من المسيحيين ، وأظهر إنسانية من العالم ؛ هذه التماثيل التى أرادت لنفسها أن تكون حقيقة خالدة لا يمكن أن ترد ، ستظل تهدر على مر الأيام بأصوات سحرية غامضة ، سوف تعمل العصور جاهدة فى سبيل انتزاعها » .

حقاً إن الطبيعة تذكرنا فى كل حين بأن الموت حق على كل حى ، وأن الإنسان نفسه لا يكاد يكف عن تأمل تلك السدم الكثيرة التى لا تفتأ تسخر منه وتهزأ به ، ولكن هذا الموجود الذى يعرف أنه لا محالة ذائق الموت ، هو الذى استطاع أن ينتزع من الغمام أغنية الكواكب ، وهو الذى عرف كيف يعهد إلى الأجيال المتلاحقة بسر تلك الأغنية التى أودعها كلمات سحرية غامضة ! ومن يدرينا ؟ فربما كانت يد الفنان المرتعشة ما زالت ترسم ، وما زالت تهتز فى قشعريرة مقدسة ، محاولة أن تسجل مرة أخرى تراثاً خالداً يعبر عن قوة الفكر البشرى وسموه وكرامته . من يدرينا ؟ فربما كانت الطبيعة نفسها مازالت تنتظر دروس ذلك المخلوق الخالق الذى اعتاد أن ينافسها الخلود ، واثقاً من أنه ليس شىء أعظم من أن يكون المرء إنساناً !

٥ — الفنان بين العقل والخيال

قد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن الفن فى جوهره لغة رمزية ، وكل لغة إنما هى أولا وبالذات وسيلة من وسائل الاتصال بين الناس : ونحن نعرف كيف ذهب « تولستوى » — منذ أكثر من نصف قرن من الزمان — إلى أن الانسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق الكلام ، بينما هو ينقل إليهم انفعالاته وعواطفه عن طريق الفن . فلم يكن الفن فى نظر هذا الفيلسوف المفكر سوى أداة تواصل بين الأفراد ، يتحقق عن طريقها ضرب من « التناغم الوجدانى » فيما بين بنى البشر ، على اختلاف أجناسهم وألوانهم وحضاراتهم : والواقع أن الكثير من فلاسفة الجمال قد تصوروا الفن على أنه لغة العاطفة ، والخيال ، والحالات الوجدانية ، والمزاج الشخصى ، والمواقف الانفعالية : وربما كان السبب فى حرص هؤلاء الباحثين على ربط الفن بالعاطفة ، ما لاحظوه من وجود علاقة وثيقة تجمع بين الابداع الفنى من جهة ، ورقة الحس أو رهافة العاطفة من جهة أخرى . وليس من شك فى أن ما يميز الفن عن العلم إنما هو على وجه التحديد هذا الدور المهم الذى تلعبه الحواس فى دائرة الخبرة الجمالية ، كما هو الحال مثلا فى الموسيقى والتصوير وشتى فنون التزيين ، فضلا عما فى الفن من اعتماد على الخيال ، كما هو الحال

مثلا فى فن الأدب وغيره . وكما أن الفنان فى حاجة إلى الكثير من الخيال ، حتى يرى الواقع فى صورة مبتكرة تخالف ماتقدمه له التجربة الحسية العادية ، فإن المتذوق أيضاً فى حاجة إلى شىء غير قليل من الخيال حتى يدرك تلك العلاقات الجديدة التى يقدمها له الفنان فى عمله الفنى الأصيل . ومعنى هذا أنه لابد لشتى المنبهات الجمالية من أن تمثل أمام الحس أو الحواس ، حتى يكون فى وسعها أن تستثير لدينا استجابات التأويل أو الانفعال . فالرواية مثلا تخترق الصينين لكى تتجه نحو الخيال ، فى حين أن المقطوعة الموسيقية تتجه مباشرة نحو الإدراك الحسى . ولكن ليس هناك ، عمليا ، أى إدراك حسى بدون استثارة للذكريات ، واستحضار لبعض الصور الذهنية المختزنة .

وربما كان فى استطاعتنا أن نوسع من معنى الفن ،فنقول إنه أسلوب خاص فى نقل تجربتنا الفردية والاجتماعية إلى الآخرين ، بما فى ذلك أفكارنا ، وميولنا ، وعاداتنا ، ومفاهيمنا ، وإرادتنا ، وكل ما يندرج تحت مفهوم «التراث الحضارى» بصفة عامة. والحق أن الانفعال والعاطفة ليسا إلا مظهرين من مظاهر الخبرة الفنية ، فليس مايوجب استبعاد كل عنصر فكرى من دائرة النشاط الفنى . ولو أننا فهمنا التفكير — كما يقول « جون ديوى » — على أنه أولا وبالذات « إدراك العلاقات » ، لكان فى وسعنا أن نقول إن الجهد الفنى لايخلو من تفكير . فالفنان — مثله فى ذلك كمثل الباحث العلمى سواء بسواء — يفكر ، ويتأمل ، ويتدبر ، ويحاول الربط بين ماحققه وما سوف يحققه ، ويسعى دائما نحو إقامة ضرب من التكامل أو التنظيم بين أجزاء عمله ، ويضرب لنا « ديوى » مثلا

فيقول : « إن المصور هو فى حاجة دائما الى الالمام — بطريقة واعية — بتأثير كل لمسة من لمسات ريشته ، وإلا فإنه لن يكون على علم تام بما يعمل ، وبالتالى فإنه لن يكون لديه أى شعور بالاتجاه الذى يمضى فيه » . هذا إلى أنه لابد للمصور من أن يرى كل علاقة جزئية قائمة بين عناصر عمله ، وبين ذلك « الكل» الذى يهدف إلى تحقيقه . ولاشك أن إدراك أمثال هذه العلاقات إنما هو التفكير بعينه ، إن لم يكن أدق نوع من أنواع التفكير . وكل رأى يتجاهل الدور الضرورى الذى يقوم به « العقل » فى إنتاج الأعمال الفنية ، إنما يقوم على أساس التوحيد بين التفكير من جهة ، واستخدام نوع خاص من المواد فى عملية النشاط الذهنى ، ألا وهى الكلمات أو العلامات اللفظية من جهة أخرى . ولكن ليس ما يمنع من أن يكون التفكير — كما يقول « ديوى » — بلغة العلاقات القائمة بين « الكيفيات » (Qualities) . ولماذا لا نقول إن التفكير الفنى أصعب بكثير من التفكير العلمى ، لأنه تفكير بلغة العلاقات القائمة بين الكيفيات ، فى حين أن التفكير العلمى تفكير بلغة الرموز ، سواء أكانت لفظية أم رياضية ؟ ولما كان من السهل التعامل بالكلمات ، والتصرف فيها بطرق آلية ، فانه لمن المحتمل أن يتطلب إنتاج العمل الفنى الأصيل من التفكير والتأمل والنشاط الذهنى أكثر مما يتطلبه الجانب الاكبر مما نسميه فى العادة باسم « التفكير العلمى » .

إننا — بطبيعة الحال — لانكر دور المخيلة ، والعاطفة ، والحرارة الوجدانية ، فى كل نشاط فنى ، ولكننا نميل إلى الظن بأنه ليس يكفى أن يكون الفنان مرهف الحس ، مشبوب العاطفة حتى تجىء أعماله الفنية

عامرة بالشخصية والأصالة والجدة . فالفن ليس مجرد عاطفة أو انفعال أو خيال ، بل هو أيضاً نشاط ذهنى ، وصنعة عملية ، ومهارة تكنيكية . ولعل هذا ما قصد إليه المثال الفرنسى الكبير أوجست رودان « Rodin » حينما قال : « حقاً إن الفن هو العاطفة . ولكن من المؤكد إنه بدون علم الأحجام والنسب والألوان ، وبدون المهارة اليدوية ، لا بد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة ، عاجزة خائرة مشلولة » .

صحيح أن الكثيرين من علماء الجمال قد ربطوا الفن بالحلم ، فقالوا إن كل مهمة الفن إنما هى العمل على خلق « عالم خيالى » تكون وظيفته الأولى أن يجىء مخالفاً (بوجه ما من الوجوه) لهذا العالم الواقعى الذى نحيا فى كنفه . ولكننا لو اقتصرنا على ربط الفن بالخيال ، لكان فى هذا الربط إغفال تام لما فى النشاط الفنى من مقدرة ذهنية ، وفاعلية بنائية ، ومهارة تكنيكية . والحق أن تاريخ الفن شاهد على أن الخيال وحده لا يكون جوهر النشاط الفنى ، وأن العاطفة وحدها لا تكفى لتفسير العمل الفنى . وحسبنا أن نعاود النظر إلى سير الفنانين — بما فيها من جهد وصراع ومحاولات مستمرة — لكى نتحقق من أن الفن عندهم لم يكن مجرد وجدان وعاطفة ، أو حلم وخيال ، وإنما كان أيضاً تفكيراً وتأملا ، وإنتاجاً ومهارة . ومعنى هذا — بعبارة أخرى — أنه لكى يكون هناك « فن » ، فلا بد من أن تتوافر لدى المرء قدرة ذهنية على تنظيم الأحلام ، ومهارة عملية يستطيع معها بعث تلك الأحلام فى جسم معين هو ما نسميه « الأثر الفنى » . وسواء ذهبنا إلى أن الفن إحساس وعاطفة ، أو قررنا أنه حلم وخيال ، أو زعمنا أنه مجرد تعبير عن

الماهيات ، فإننا لن نستطيع أن ننكر فى جميع هذه الحالات أنه لابد من أن يقترن الفن بنشاط تركيبى إبداعى يكون هو الأصل فى كل عمل فنى .

حقاً إن كل عمل فنى يستلزم شعوراً عميقاً وعاطفة قوية ، ولكن من الواجب أيضاً أن يكون هذا الشعور واضحاً ، وأن تكون تلك العاطفة متمايزة ، وإلا فإنه لن يكون ثمة « أثر فنى » . ومعنى هذا أنه لا يمكن أن يقوم فن بدون التماسك ، والترابط ، والصياغة ، ولعل هذا ما عبر عنه « أندريه مالرو » André Malrauw حينما كتب يقول : إن الفن ليس أحلاماً ، وإنما هو إمتلاك لناصية الأحلام ، ومهما كان من قيمة الشحنات الوجدانية فى نفس الفنان ، فإنه من المؤكد أنه لن يكون فى وسعنا أن نحدد نوع نشاطه الفنى بالاقتصار على النظر إلى مزاجه ، أو حساسيته ، أو وجدانه ، أو إلهامه ، أو خياله ... إلخ . والحق أن الكثير من الفنانين لم يكونوا يتمتعون بخيال أكبر مما يتمتع به بعض العامة من الناس ، كما أنهم لم يكونوا يملكون من العاطفة أكثر مما يملكه بعض الانفعاليين أو العاطفيين من سواد الناس ، ومن هنا فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الفن جهد وتأمل ، أكثر مما هو حلم وتخيل .

إن الكثيرين ليظنون أن أهل الفلسفة هم الذين ينسبون إلى النشاط الفنى مثل هذا الطابع العقلى ، فى حين أن الفن ليس من الفلسفة فى شىء ، كما أن الفنان أبعد ما يكون عن الفيلسوف أو المفكر . ولكن الفلاسفة لم يكونوا هم أول من فطن إلى دور العقل فى النشاط الفنى ، بل لقد

سبقهم إلى ذلك أهل الفن أنفسهم . فهذا واحد منهم — مثلا — ألا وهو « رودان » ، يتحدث عن دور الفكر فى الفن فيقول : « إن الفن هو التأمل ، هو متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة ، ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة . إنه فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون ، لكى يعيد تشكيله مرسلا عليه أضواء من الشعور . » فليس الفن إذن — فى نظر أصحابه — مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة ، وإنما هو لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الابتكار والإبداع ، من أجل التعبير عن نفسه بالطريقة التى تجعله فى متناول الآخرين . ولعل هذا هو السبب فى أن الفلاسفة قد وجدوا دائماً لدى الفنانين إيحاءات فكرية مهمة كانت لها أصداؤها فى صميم مذاهبهم الميتافيزيقية .

ولو أننا ألقينا نظرة سريعة على أهم الاتجاهات الحديثة فى مضمار فلسفة الفن ، لوجدنا أن هناك إجماعا — أو شبه إجماع — على القول بأن الفن ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة ، أو ترديد لواقع قائم من ذى قبل ، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة ، وتعبير عنها بلغة رمزية . وقد فطن إلى هذه الحقيقة كبار الفنانين فى كل زمان ومكان ، فكان الفن فى نظرهم مجرد طريقة لتعليمنا كيف ندرك العالم المرئى . ولعل هذا ما عناه « ليوناردو دافنشى » حينما قال : « إن المصور والمثال هما المعلمان اللذان يكشفان لنا عن عظمة العالم المرئى » . والحق أن إدراك الأشكال الخالصة للأشياء ، ليس منحة طبيعية أو هبة فطرية ، بل هو درس نتلقاه على أيدى كبار الفنانين . وأبسط دليل على ذلك

أننا ربما نكون قد التقينا بموضوع ما فى تجربتنا الحسية العادية آلاف المرات دون أن نكون قد رأينا شكله وعرفنا صورته . ومن هنا فإننا قد نقع فى حيرة كبرى لو طلب إلينا أن نصف خصائص هذا الموضوع أو أن نحدد شكله المرئى الخالص ، والفن هو الذى يجىء فيسد هذا النقص ، لأنه ينقلنا إلى عالم الأشكال الخالصة أو الصور النقية ، بعد أن كنا مستغرقين فى عالم التحايل التجريبى للموضوعات الحسية ، أو الدراسة الموضوعية للآثار الحسية ، ولم يجانب جوته «Goethe» الصواب حينما قال إن الفن لا يزعم لنفسه القدرة على الكشف عن الأعماق الميتافيزيقية للأشياء ، بل هو يقتصر على التمسك بالسطح الخارجى للظواهر الطبيعية. ولكن هذا السطح الخارجى ، مع ذلك ، ليس حقيقة مباشرة نلتقى بها منذ البداية فى صميم تجربتنا العادية ، بل نحن فى حاجة إلى الكشف عنه فى أعمال كبار الفنانين ، حتى ندركه ونقف على حقيقته . ولكن المهم أن الفن معرفة بأشكال الأشياء ، فهو نشاط إدراكى لا يخلو من تشكيل وتنظيم وتركيب وبناء ، وصياغة . ولعل هذا ما حدا بالفيلسوف الألمانى إرنست كاسيرر « E. Cassirer » إلى القول بأنه لا بد لنا من أن ننفى عن الفن كل طابع لا عقلى .

وأخيراً قد يكون فى وسعنا أن نقول إن التعبير الفنى لغة رمزية أصيلة تعيننا على الكشف عن الجوانب الخفية من تجربتنا الحية ، مما لا تنجح التصورات العقلية فى إزاحة النقاب عنه ؛ ولعل هذا ما حدا بالفيلسوف الألمانى الراحل « كارل يسبرز » (K.Jaspers) إلى القول بأننا لا نكون خبرة صحيحة عن الطبيعة والإنسان ، اللهم إلا حين

نلتقي بهما فى صميم ماهيتهما على نحو ما تكشفه فنون النحت والرسم والتصوير . فليس الفن إذن على النقيض تماماً من كل نشاط ذهنى ، بل هو فى الحقيقة نشاط ذهنى أصيل مستقل تماماً عن كل ما عداه من ضروب النشاط الذهنى الأخرى . وهكذا ننتهى إلى القول بأن الفن ليس مجرد نشاط تضطلع به المخيلة وحدها ، بل هو جهد ذهنى يوصلنا إلى ضرب من المعرفة الإدراكية للعالم الخارجى . ولو لم يكن الفن لغة رمزية تكشف لنا عن أشكال العالم وصور الحياة ، لما قدر له أن يشغل كل هذه المكانة فى تاريخ الحضارة البشرية .

---

٦ - الفنان بين القبح والجمال

ارتبط الفن فى أذهان الناس بالجمال ، حتى لقد وقع فى ظنهم أن مهمة الفنان الحقيقية هى إبراز ما فى الطبيعة من جمال ، والكشف عما فى الواقع من محاسن . وهذا هو السبب فى أننا نميل إلى الاعتقاد بأن كل ما نراه قبيحاً فى الحياة لا يصلح بأى حال من الأحوال لأن يكون موضوعا للفنان . ولا عجب فى ذلك ، فإننا لا نريد من الفنان أن يصور لنا ما يقذى عيوننا فى الطبيعة ، أو أن يضع تحت أنظارنا ما اعتدنا أن نشيح عنه أبصارنا فى عالم الواقع . و « القبيح » فى الحياة هو كل ما اتسم بنقص أو انحراف أو تشويه ، أو هو كل ما عدم شروط الصحة والقوة والتوافق . وقد نوسع من معنى «القبح» فنطلقه أيضا على الرجل الفاجر المتهتك ، والإنسان الشرير المجرم المنحرف . . . إلخ . ومعنى هذا أننا قد نخلع على لفظ « القبح » دلالة أخلاقية ، فنقول عن الأشياء أو الشخصيات التى لا نتوقع منها سوى الشر ، إنها موضوعات «قبيحة» .

بيد أن ما نسميه فى حياتنا العادية « قبيحا » ، قد يصلح - فيما يقول المثال الفرنسى الكبير رودان - لأن يكون موضوعا لعمل فنى . وحينما يتولى الفنان ببراعته الفنية علاج ما فى الواقع من « قبح » ، أو ما فى الطبيعة من « دمامة » ، فإن « الدمامة » سرعان ما تتحول على يديه إلى جمال رائع .

والحق أن « الجميل » فى الفن إنما هو كل ما انطوى على « طابع » أو « شخصية » . وسواء أكان « المنظر الطبيعى » جميلا أم قبيحا ، فإن

ما يجعل منه فى نظر الفنان « حقيقة فنية » إنما هو الطابع الذى يحمله ، أو الشخصية التى ينطوى عليها ، ولكننا هنا - فيما يقول « رودان » - بازاء « حقيقة مزدوجة » : لأن ثمة حقيقة داخلية أو باطنة تفصح عنها الحقيقة الخارجية أو الظاهرة ، فتتجلى الروح والعاطفة والفكر من خلال قسمات الوجه ، وحركات الجسم ،وأفعال المخلوق ، وألوان السماء، وخطوط الأفق . . . إلخ . وكل ما فى الطبيعة إنما يحمل طابعا أو شخصية فى نظر الفنان الكبير ، لأن نظرته الفاحصة النفاذه تخترق المظهر السطحى للأشياء ، لكى تستجلى ما غمض من معانيها ، وما خفى من أسرارها . وكثيراً ما يكون « طابع » الشىء الدميم أظهر وأقوى من « طابع » الشىء الجميل ، لأن الحقيقة الباطنة تتجلى بصورة أقوى وأوقع على أسارير الوجه المريض ، والسحنة المعتلة، والخلقة الشاذة ، فى حين أن القسمات السوية أو الأسارير العادية قد لا يكون لها مثل هذا التأثير . ولما كانت قوة « الطابع » هى الأصل فى جمال الفن ، فإننا نلاحظ فى كثير من الأحيان ، أنه كلما زاد « قبح » الموجود فى « الطبيعة » زاد « جماله » فى الفن ! وإذن فليس من « قبيح » فى الفن ، اللهم إلا ما خلا من « الطابع » أو « الشخصية » ، أعنى كل ما تجرد تماما من « الحقيقة » ، باطنية كانت أم خارجية .

ولو أننا سلمنا مع « رودان » بأن « القبح » فى الفن هو « انعدام الطابع » ، لكان فى وسعنا أن نقول إن « العمل الفنى » ، لا يوصف بالقبح إلا إذا جاء زائفا غير طبيعى . وآية ذلك أن الفنان الذى يعنى بحسن المظهر ، دون الاهتمام بالتعبير ، إنما يقدم لنا إنتاجا متصنعا يبدو

فيه التكلف والافتعال والتبهرج الزائف . وهكذا قد نرى فى اللوحة ابتسامة من غير باعث على الابتسام ، أو تثنياً من غير داع إلى التثنى ، وكأن كل ما كان يحرص على تقديمه الفنان إنما هو « التأثير » لا « التعبير » . ولا بد ـ فى مثل هذه الأحوال ـ من أن يجىء « العمل الفنى » كاذبا أو زائفاً ، مادام الفنان قد عجز عن التعبير عن روح الموضوع أو «حقيقته» . ولا شك أنه حينما يكون « العمل الفنى » مجرد مظهر للحسن والجمال ، فإنه لن يكون إلا إنتاجا زائفاً لا تشيع فيه أية «روح» أو أى « طابع » . وعندما يحاول الفنان أن يجمل الطبيعة ، فيضيف اللون الأخضر إلى الربيع ، واللون الوردى إلى شروق الشمس ، واللون القرمزى إلى الشفاه الصغيرة ، فإنه عندئذ إنما يخلق بعمله هذا ضربا من « القبح » . لأنه يعمد إلى الكذب والتمويه . وهكذا الحال أيضا عندما يحاول الفنان أن يخفف من حدة الألم ، أو أن يلطف من تداعى الشيخوخة ، أو أن يهون من بشاعة الإجرام الخبيث ، أو أن يعمد إلى تنسيق الطبيعة حتى تروق فى أعين العامة من الناس ! ولهذا فإن الفنان لا يصنع «القبح» ـ على حد تعبير « رودان » ـ اللهم الاحينما يخشى « الحق » .

أما بالنسبة إلى أى فنان خليق بهذا الاسم ، فإن كل ما فى الطبيعة جميل : لأن عينيه تتقبلان بشجاعة كل حقيقة خارجية ، فتقرآن ما فيها من حقيقة داخلية ، وكأنما هما تستشفان من خلال « ظاهر » أى موضوع ، ذلك « الباطن » الذى يكمن وراءه . وينظر الفنان المطبوع إلى وجه أى إنسان فيقرأ على ملامحه أغوار نفسه ، دون أن تخدعه أية قسمة من قسماته ! وسواء كان الإنسان صريحا مخلصا ، أم كان منافقا متصنعا ، فإنه لابد من أن يبدو للفنان شفافا ليس له ما يستره . لأن

كل ملامحة الخارجية إنما تذيع أسرار حياته الباطنية ، فكأنما هو أمام الفنان كتاب مفتوح ! وحينما ينجح الفنان فى أن يكشف لنا عن أسرار القلوب وخبايا النفوس ، حتى ولو كانت هذه الأسرار مليئة بالشرور والآثام ، فإنه عندئذ إنما يقدم لنا « عملا فنيا » صادقا . ومن هنا فإن ما نسميه فى الواقع «قبحا » قد يصلح لأن يكون موضوعا لعمل فنى رائع . وإلا ، فهل يقل « الشحاذون » الذين رسمهم موريلو (Murillo) جمالا ودقة صنعة ، عن العذارى الحسناوات اللائى صورهن بريشته الساحرة ؟

إننا فى الطبيعة لا نسر ولا نعجب إلا بالمخلوقات النموذجية ، وأما فى الفن ، فإنه ليس من الضرورى للعمل الفنى أن يكون نموذجاً جميلا من نماذج الإنسانية أو الحياة بصفة عامة . وآية ذلك أن أشد ما فى الطبيعة قبحاً قد يكتسب فى مجال الفن صبغة جمالية واضحة ، ولعل هذا ما عبر عنه أحد الشعراء الفرنسيين حينما قال إنه « ما من ثعبان قبيح ، أو وحش مسيخ الخلقة ، إلا واستطاع الفن أن يجعل منه صورة ترتاح لمرآها الأعين » . وهذا هو السبب فى أن « القبح الطبيعى » قد يصبح عنصراً إيجابياً من عناصر الجمال الفنى ، خصوصاً حينما يحرص الفنان على التزام الصدق فى إنتاجه . ولا أحد ينكر أن « الكوميديا » أو « الملهاة » فن من الفنون الجميلة ، فى حين أن كل مهمة « الكوميديا » هى تصوير مثالب الناس وعيوبهم ونقائصهم وشتى مظاهر ضعفهم ؛ وعلى الرغم من أن كاتب « الملهاة » يكاد يقتصر على وصف القبح والشر والخبث وشتى القيم الأخلاقية الدنيا ، فإننا لا نستطيع أن ننكر على عمله

كل « طابع فنى » . وإذن فإن الملهاة « عمل فنى » بمعنى الكلمة ، على الرغم من أنها تصور لنا فى العادة ضروباً من القبح أو الدمامة فى حياة الأفراد والجماعات ، فتجسم أمامنا رذائلهم وشرورهم وشتى مظاهر نقصهم .

بيد أن من المؤكد أن الفنان الذى يصور لنا « القبح » ، أو يجسم أمامنا « الدمامة » ، إنما يقدم لنا « عملا فنياً » يشيع فيه ضرب من التوافق أو الانسجام . وأما حينما يفشل الفنان فى إقامة الانسجام أو إبراز التوافق ، فهنالك يظهر «القبح» فى عمله . وليس « القبيح » فى الفن هو ما خلا من الانسجام فحسب ، بل هو كل ما وقف من الانسجام موقفاً سلبياً أو عدائياً أيضاً . وحينما نتوقع أن نجد أنفسنا بإزاء توافق ، فلا نلقى سوى التنافر ، فهنالك يكون العمل الذى نحن بإزائه عملا قبيحاً أو دميا . ولهذا يقول بعض علماء الجمال « إن القبح الفنى تعبير عن فشل الفنان فى إقامة توافق كان لا بد له من العمل على إبرازه » .

والحق أن هنالك فارقاً كبيراً بين عبارة نثرية أريد لها أن تكون ضرباً من الكتابة الحرة المرسلة ، وبين بيت من الشعر لا يكاد يفترق عن الكلام النثرى العادى فى شىء . وهناك فارق كبير أيضاً بين قطعة أثاث ذات ذوق جيد ولكنها رخيصة القيمة ، وبين قطعة أثاث غالية الثمن ولكنها خلو من كل ذوق ! وقد تجىء الصورة الفوتوغرافية غير مشابهة تماماً لصاحبها ، ولكنها عندئذ قد تكون أهون شراً من ذلك التمثال الفاشل الذى لم ينجح الفنان فى إتقان صنعه . وقد نجد أنفسنا بإزاء

رداء قديم لا يتناسب مع ذوق العصر الذى نعيش فيه ، لأنه يرجع مثلا إلى القرن السابع أو الثامن عشر ، ولكن مثل هذا الرداء لن يكون فى دمامة رداء آخر أحدث منه ، وإن كان فى الوقت نفسه مجافياً لذوق العصر الذى صنع فيه ! ومن هنا فإن الخطيئة الكبرى فى عرف الجمال هى رفض الفنان لمواجهة مشكلة « الانسجام » ، وكأنما هو يريد أن يقدم لنا واقعاً غفلا لا أثر فيه للتنظيم أو الصياغة .

ولكننا إذا عرفنا أن قيم الفن هى أولا وبالذات قيم « صناعية » ، لا « طبيعية » ، وإذا أدركنا أن الإبداع الفنى لا يخلو من قدرة عقلية على تنظيم الأحلام وبعثها فى قالب معبر هو ما نسميه بالأثر الفنى ، أمكننا أن نفهم كيف أن « الفن » لا يمكن أن يكون مجرد محاكاة دقيقة للطبيعة . ولعل هذا ما عبر عنه الفيلسوف الألمانى الكبير « كانت » Kant حينما كتب يقول : « ان الجمال الطبيعى لهو شىء جميل ، وأما الجمال الفنى فإنه تصوير جميل لشىء » ، سواء أكان هـذا الشىء جميلا أم قبيحاً فى الطبيعة نفسها . والواقع أن الوجه الجميل أو المنظر الجميل إذا نقل على القماش بأمانة ، دون أن يزاد عليه شىء ، أعنى دون أن يضيف إليه الفنان شيئاً يكون منتزعاً من صميم حياته ، فإنه عندئذ لن يكون جميلا فى فن التصوير . ولو كان الفن مجرد نقل أمين عن الواقع ، لكان مجرد بطانة تافهة لا طائل تحتها لهذا العالم الطبيعى . ولكن تاريخ الفن قد أثبت لنا أكثر من مرة أن مدرسة الفنان الكبرى ليست هى « الطبيعة » وحدها ، بل هى « الصنعة » أو « المهارة الفنية » أيضاً ، فلا بد

لنا إذن من أن نقول إن الجمال والقبح الطبيعيين ، هما غير الجمال والقبح الفنيين ، كما أن ما فى الطبيعة من « قبح » قد يصبح هو نفسه « جمالا » فى الفن ، وما دامت «فلسفة الفن» إنما هى فلسفة النجاح أو الانتصار ، فسيظل « القبح الفنى » مجرد تعبير عن فشل الفنان أو عجزه عن تحقيق الانسجام ، وسيظل « الجمال الفنى » مجرد تأكيد لقدرة الفنان على إقامة التوافق ، والانتصار على شتى العوائق .

---

٧ - الفنان والتعبير الفني

اعتاد علماء الجمال حصر مقومات العمل الفني في العناصر الثلاثة الآتية : المادة ، والموضوع ، والتعبير . وليس من شك في أن كل عمل فني لا بد من أن يتحقق على صورة « موضوع جمالي » يشغل حيزاً في المكان ، فلا بد لمثل هذا العمل من مادة يتجلى على صورتها ، حتى لا يكون مجرد فكرة أو خاطر أو هاجس . وكذلك لا بد للعمل الفني من موضوع يشير إليه أو يدل عليه ، وإلا لكان نتاجاً شكلياً صرفاً لا معنى له . ولكن العمل الفني ليس مادة وموضوعاً فحسب ، بل هو أيضاً تعبير يحمل شحنات وجدانية خاصة ، وينطوي على تأثيرات جمالية معينة . ولئن يكن من المستحيل الفصل بين هذه المقومات الثلاثة لبناء العمل الفني ، إلا أن معظم الباحثين يميلون إلى تأكيد أهمية العامل الثالث من هذه العوامل الثلاثة ، نظراً لأن في التعبير عمقاً إنسانياً يكشف عن قيمة العمل الفني بوصفه ظاهرة حضارية ذات دلالة . ومن هنا فقد يحسن بنا أن نتوقف عند دراسة دلالة التعبير في صميم العمل الفني ، حتى ندرك السر في تلك العناية القصوى التي حظي بها لدى المشتغلين بالدراسات الجمالية في عصرنا الحاضر .

ولو أننا عدنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة تعبير في معظم اللغات الأوربية ، لوجدنا أن هذه الكلمة تشير في الأصل إلى عملية العصر أو الاعتصار ، نظراً لأنه لا سبيل إلى استخلاص رحيق بعض الفواكه إلا عن طريق عملية العصر . وبهذا المعنى قد يكون التعبير الذي يقدمه

لنا الفنان فى عمله الفنى أشبه ما يكون بالرحيق أو العصارة التى هى خلاصة أو زبدة الشىء المعتصر ؛ ولا شك أن هـــذه العصارة التى أودعها الفنان عمله الفنى ، لابد من أن تكون قد تطلبت منه جهداً كبيراً قد لا يقل مشقة عن جهد الصانع الذى يقوم بعملية العصر أو الاعتصار ؛ ولكن من المؤكد أن جهد الفنان فى التعبير نشاط إبداعى ليس من الصناعة فى شىء ، لأنه جهد إنسانى أصيل يريد الفنان من ورائه أن يحيل الموضوع الجمالى إلى حقيقة ناطقة ، بحيث يصبح عمله الفنى أشبه ما يكون بذات لها ملامحها الخاصة ، وقسماتها المميزة ، وطابعها المستقل . ومن هنا فإن قيمة التعبير فى العمل الفنى تمثل تلك العملية الإبداعية التى يتمكن الفنان عن طريقها من بث حياته الخاصة فى صميم المادة .

والحق أن مهمة الفن الكبرى إنما تنحصر أولا وبالذات فى تلك المحاولة الإبداعية التى يضطلع بها الفنان حين يحيل المحسوس إلى لغة أصيلة تنهض بمهمة التعبير . وقد يتوهم البعض أن الموضوع الذى يختاره الفنان هو الذى يقوم بمهمة التمثيل ، ولكن الواقع أن «الموضوع» لا يمثل حقاً ، إلا حين يعبر عنه . وليس التعبير هنا سوى أن ينقل إلينا الفنان عن طريق المحسوس تلك العاطفة الخاصة التى تجىء فتخلع على الموضوع الممثل ، وجوداً عينياً فنياً ؛ حقاً إنه لا سبيل إلى التعبير إلا من خلال خصائص المحسوس ، ولكن الفنان الحقيقى هو ذلك الذى يجعل من التعبير واسطة لتجسيم العاطفة ، وكأن المحسوس نفسه قد استحال إلى عاطفة مرئية ؛ ومن هنا فقد يكون فى وسعنا أن نقول إن ما يعبر عن اليأس أو الحب فى أعمال « فان جوخ » — مثلا — ليس هو الغرفة التى

رسمها ، أو حقل القمح الذى صوره ، بل هو لمسته الخاصة أو لونه الخاص ... الخ .

وحين يقول بعض فلاسفة الجمال إن الفن هو تلك القدرة الفعالة على إحالة كل شىء إلى تعبير ، فإنهم يعنون بهذا القول أن أى موضوع تمتد إليه يد الفنان لا يمكن أن يظل مجرد موضوع ، بل هو يستحيل إلى ظاهرة تحمل فى باطنها من التعبير ما يجعلها متضخمة بالقيم والمعانى والدلالات ، عامرة بالمشاعر والعواطف والانفعالات .

بيد أن ربط التعبير بالعاطفة لا يعنى مطلقاً أن يكون العمل المعبر هو العمل المؤثر ، وإنما لا بد من التمييز بين التعبير والتأثير . والحق أن الكثير من الأعمال الفنية المعبرة لا تنطوى على عواطف صاخبة ، وتأثيرات انفعالية حادة ، بل هى قد تبدو أقرب إلى الإنتاج الهادىء الرزين منها إلى العمل المليء بالمبالغة ، إن لم نقل بأنها تستند إلى الأصالة والعمق والصدق الفنى . ولعل هذا ما عبر عنه المثال الفرنسى رودان « Rodin » حينما قال : « إن القبيح فى الفن هو كل ما كان زائفاً غير طبيعى ، أو ما اهتم بحسن المظهر دون صدق التعبير ، أو ما جاء هوائياً متقلباً متكلفاً ، أعنى كل ما ابتسم من غير باعث على الابتسام أو ما تثنى من غير ما سبب يدعو إلى التثنى ، أو ما يجىء خلواً من الروح أو الحقيقة ، أو ما تبدو عليه فى الظاهر فقط سيماء الحسن والجمال ، أو بالإجمال كل ما جاء كاذباً .. عند ما يحاول الفنان أن يجمل الطبيعة فيضيف اللون الأخضر إلى الربيع ، والوردى إلى شروق الشمس ، والقرمزى إلى الشفاه الصغيرة ، فإنه يوجد القبح بمثل هذا العمل لأنه يكذب . وكذلك الحال أيضا حين يخفف من حدة الألم ، أو يلطف من

تداعى الشيخوخة ، أو يهون من بشاعة التحريف ، أو حين يحاول أن ينسق الطبيعة فيعدل منها أو يلقى عليها قناعاً ، لكى تروق فى الأعين » .

وهكذا نرى أن قوة التعبير ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصدق الفنى ، وهو على النقيض تماماً من المبالغة فى العاطفة ، والإغراق فى التأثير الوجدانى . ومعنى هذا أن الأعمال الفنية الأصيلة ليست بحاجة إلى التهويل فى اصطناع المؤثرات الانفعالية ، كما أنها قلما تلتجىء إلى الموضوعات الضخمة أو القضايا الهائلة ، من أجل استثارة عواطف الجمهور ، بل هى قد تستمد كل قوتها التعبيرية من ذلك العمق الميتافيزيقى الذى تصدر عنه ، وتلك الأبعاد الإنسانية التى تتحرك عبرها ، وربما كان الطابع الكشفى الذى تتميز به بعض الأعمال الفنية الكبرى راجعاً أولا وبالذات إلى تلك القوة التعبيرية التى تحملها روائع الفن حين تصدر عن الأعماق ، وحين تهبط إلى الأغوار السحيقة للخبرة البشرية ؛ فليس التعبير مجرد تأثير يستند إلى عامل الاستمالة أو الاستثارة الوجدانية ، بل هو تعميق يستلزم جهداً شاقاً للعمل على اكتشاف الأبعاد المجهولة من الخبرة الإنسانية ، وحسبنا أن نعود بذا كرتنا إلى الروائع الفنية التى طالما أعجبنا بها ، لكى نتحقق من أنها أعمال إنسانية قد نبعت قوتها التعبيرية من تلك الأعماق الميتافيزيقية التى صدرت عنها .

وكما أن تعبير الوجه البشرى لا يستند إلى جمال القسمات أو تناسق الملامح ، بل هو ينبع من شخصية صاحب هذا الوجه بوصفها كلا موحداً ، فإن تعبير العمل الفنى أيضاً لا يستند إلى جمال تفاصيله أو تناسق أجزائه ؛ بل هو ينبع من الطابع العام لهذا العمل الفنى بوصفه وحدة متكاملة . والواقع أن القوة التعبيرية التى تتصف بها روائع الفن إنما هى وليدة

ذلك التكامل الجمالى الذى يجعل من العمل الفنى الواحد وحدة متسقة يدرك مضمونها فى شكلها . وليست وحدة العمل الفنى مجرد وحدة حسية ، بل هى وحدة وجدانية أيضا . ومعنى هذا أنه ليس من شأن الأعمال الفنية الأصيلة أن تستثير لدينا إحساسات متفرقة مشتتة ، بل هى لابد من أن تركز كل مشاعرنا حول العاطفة الفنية الاساسية التى تمثل نواة الموضوع الجمالى . ولعل هذا هو السبب فى أننا حين نكون بازاء عمل فنى أصيل ، نشعر بأن أمامنا موضوعا جماليا قد اتحدت صورته بمضمونه ، واتحد مضمونه بصورته ، فأصبح يحمل فى ذاته معناه ، وكأنما هو — بالنسبة إلى نفسه — عالم خاص قائم بذاته ، وبالتالى فإنه ليس فى وسعنا أن نفهمه ، إلا إذا بقينا إلى جواره وعدنا دائما إليه .

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى الصلة الوثيقة التى تجمع بين التعبير والطراز أو — الاسلوب — . والحق أن ما يخلع على أى عمل فنى تلك الوحدة الجمالية التى تجعل له طابعا أو شخصية ، إنما هو أسلوب الفنان أو طرازه الخاص . وليس من اليسير على عالم الجمال أن يهتدى إلى تعريف صحيح لما اصطلحنا على تسميته باسم الطراز أو الاسلوب ، ولكن من المؤكد أن أسلوب الفنان هو طريقته الخاصة فى التعبير .

حقا إن الصلة وثيقة بين الطراز والمجتمع : لأن لكل حقبة تاريخية طرازها الخاص ، فضلا عن أن الطراز نفسة قد لا يكون سوى الاسلوب الخاص الذى يصطنعه مجتمع ما من المجتمعات للتعبير عن نفسه فى الفن ، ولكن من المؤكد أن لكل فنان — فى داخل الطراز الفنى الواحد — أسلوبه الخاص فى معالجة المشكلات الفنية والعمل على حلها . ومهما كان من أمر تلك المؤثرات الاجتماعية التى تدخل فى تكوين كل طراز فنى ،

فإن من الواضح أن ما يخلع على أعمال هذا الفنان أو ذاك ، كل ما لها من أصالة فنية ، ليس هو اقتصارها على مسايرة طراز العصر ، أو التطابق مع مقتضيات الحياة الاجتماعية ، بل هو سعيها نحو تحويل الطراز القائم بالفعل إلى شيء جديد مبتكر . ونحن لا ننكر بطبيعة الحال قيمة العامل الاجتماعي في تشكيل طراز هـذا الفنان أو ذاك ، ولـكننا نلاحظ في تاريخ الفن أن الحركات الجمالية الـكبرى قد اقترنت بأسماء بعض العباقرة من الفنانين الذين لم يكونوا مجرد تابعين لهذه المدرسة أو تلك ، أو مجرد ناقلين عن هذا الطراز أو ذاك ، بل كانوا هم أنفسهم مدارس حية ابتدعت طرائقها الخاصة في التعبير .

نعم إن العمل الفني مستمد من الفنان نفسه ، فإن هذا العمل قد صدر عن إرادته الفعالة التي اتجهت إلى التعبير عن نفسها من خلال ذلك العمل ، ولكن من المؤكد أنه بمجرد ما يتحقق العمل الفني ، فإنه سرعان ما يستحيل إلى موضوع جمالي قائم بذاته ، وتبعا لذلك فإن التعبير الفني الذي ينطوي عليه أي عمل من الأعمال الفنية ، سرعان ما يصبح ملكا للتاريخ والبشرية جمعاء ؛ وآية ذلك أن العمل الفني ينفصـل عن شخص صاحبه ، لـكي يستحيل إلى ظاهرة حضارية تحكم عليها الأجيال اللاحقة ، وتخلع عليها من المعاني والقيم ما شاء لها وعيها الجمالي الخاص . ومن هنا فقد يستحيل العمل الفني الواحد إلى شيء آخر مختلف كل الاختلاف ، في عالم آخر غير عالمه الأصلي .

٨ - "الجِدَّة" في "العمل الفني"

ليس أحب إلى نفس الإنسان من الحديث عن « الجـدة » ، و « الجديد » ، و « التجديد » : فإن من طبيعة الذات البشرية أن تضيق ذرعاً بـ « القديم » ، وأن تمل حياة المسايرة والاتباع ، وأن تميل إلى الخروج على دائرة العادة والتقليد . ولكننا ما نكاد نتحدث عن « الجدة » حتى يبادر البعض إلى تذكيرنا بالقول المأثور : « لا جـديد تحت الشمس » ! وليس من شك في أن أصحاب هذا الرأى لا يهدفون من وراء مقالتهم هذه إلى إنكار حقيقة الزمان ، أو إغفال واقعة التغير ، بل هم يرمون — أولا وبالذات — إلى إبراز عنصر « الثبات » في الوجود ، وتأكيد « وحدة » الطبيعة البشرية في كل زمان ومكان ! فالذين ينكرون « الجدة » يسلمون ضمناً بأن « ما سيكون » قد « كان » بوجه ما من الوجوه ، أو هو « كائن » الآن على نحو ما من الأنحاء ! وهم قد يكونون على حق حين يقولون بأن عناصر « المستقبل » ماثلة منذ الآن في « الحاضر » ، أو أنها كانت موجودة « بالقوة » (على حد تعبير أرسطو) في صميم « الماضي » ، ولكنهم يجانبون الصواب حتما حين يزعمون أن « المستقبل » بأسره ماثل منذ البداية في كل من « الماضي » و « الحاضر » ! والحق أننا لو قلنا بإمكان التنبؤ بالمستقبل — على وجه التحديد — لكان معنى ذلك أن « المستقبل » المزعوم « حاضر » بالفعل في صميم اللحظة الراهنة ، وهذا محال . وقد سئل برجسون يوماً عن مستقبل الأدب العالمي بعد انتهاء الحرب العظمى ، فما كان منه سوى أن أجاب على محدثه بقوله :

« لو كنت أعلم ما الذى سيكون عليه العمل الأدبى العظيم فى الغد القريب لما ترددت فى عمله » ! وكانت حجة برجسون فى هذا الرد أن « المستقبل » لا يكون « ممكناً » قبل أن يصبح « واقعياً » ، وكأنما هو « حقيقة » مختزنة فى « صوان الممكنات » ، بل إن « المستقبل » جدة أصيلة لا يمكن التنبؤ بها سلفاً . صحيح أننا كثيراً ما نرى « الجديد » — بعد حدوثه — فنتصور أنه كان « ممكناً » قبل أن يصبح « واقعياً » ونتوهم — بالتالى — أنه كان « موجوداً **بالقوة** » قبل أن يصبح « موجوداً **بالفعل** » ، ولكننا عندئذ نسقط أضواء « المستقبل » على شاشة « الماضى » ، دون أن نفطن إلى أننا نقوم بهذه العملية بعد تحقق « الجديد » فى صميم « الواقع » .

وهنا قد يعترض معترض فيقول : ولكن « الجديد » ليس خلقاً من العدم ، بل هو تركيب جديد لعناصر قديمة كانت موجودة من ذى قبل . وردنا على هذا الاعتراض أن « الابتكار » — فى كل مجال من المجالات — لا يعنى « الخلق من العدم » ، ولكن من المؤكد أنه ما كان فى وسع أحد — قبل أن يبتدع شكسبير روايته « هاملت » — أن يتنبأ بتفاصيل هذا العمل الدرامى ، بل ولا حتى أن يتكهن بالشكل الفنى العام لهذه الرائعة الشعرية من روائع شكسبير . فالجدة — فى العمل الفنى — هى « القيمة الجمالية » الأصيلة التى ما كان يمكن أن تظهر يوماً إلى عالم النور ، لو لم يأخذ صاحبها على عاتقه أن يقوم بتحقيقها . صحيح أن مؤرخى الفن كثيراً ما يعنون أنفسهم بالكشف عن « شجرة أنساب » للعمل الفنى الأصيل ، وكأن ثمة خطوطاً تاريخية يستطيع المرء تتبعها

للوصول إلى « القيمة الجمالية » الفريدة ، ولكن « العمل الفنى » الأصيل لا بد من أن يجىء مكذباً لدعوى هؤلاء المؤرخين ، لأنه لا بد من أن يبدو بصورة الحقيقة الشخصية الفريدة التى هى — بطبيعتها — نسيج وحدها Sui generis . وحينما عرف وليم جيمس « العبقرية » بقوله : « إنها القدرة على إدراك كل شىء بطريقة مغايرة تماماً لما درجت عليه العادات المألوفة » فإنه كان يشير بذلك إلى عنصر « الجدة » الجذرية فى الإنتاج الفنى بوصفه عملا فريداً يشــذ على كل قاعدة ، ويخرج عن كل قانون !

هل تكون « الجدة » فى الفن ضرباً من « الثورة » ؟

إن الكثيرين ليتحدثون اليوم عن «مدينة الفنان» La cité de l' artiste وكأن الفنان لا يحيا فى دنيا الناس ، ولا يتعامل مع سائر أقرانه من بنى البشر ! وقد تكون هناك مبالغة فاحشة فى وصف الفنان بهذه الصورة الشاذة ، ولكن من الحق — مع ذلك — أن العمل الفنى الأصيل إنما هو ذلك الذى لا يسهل إرجاعه إلى طائفة من التأثيرات ، أو الذى يستحيل رده إلى تقاليد سابقة لأية مدرسة من المدارس الفنية . والحق أن الإبداع الفنى — بوصفه عملية خلاقة يفتتح بها الفنان عهداً جديداً من عهود الفن — لا بد من أن يتخذ طابعاً ثورياً . وحينما يجد الفنان نفسه بإزاء عصر متزمت قد أصبحت فيه التقاليد بمثابة دعائم راسخة هيهات لأحد أن يزعزعها ، فإنه لا بد من أن يأخذ على عاتقه مهمة فضح الأكاذيب الاجتماعية ، والكشف عما فيها من زيف أو رياء أو تضليل ! وليس فى وسع الفنان أن يؤكد حقيقته الشخصية (التى هى فى الآن

نفسه حقيقة إنسانية) ، اللهم إلا إذا عمل على إبرازها من خلال « طراز » أو « أسلوب » جديد . ولا غرو ، فإنه ليس فى وسع الفن أن يشق طريقه ، اللهم إلا حين يعمد إلى تغيير « الطرز » (أو الأساليب) القائمة ، وتحطيم الأطر (أو القوالب) الجاهزة المعدة من ذى قبل ، وهدم المواضعات (أو التقاليد) الفنية الراسخة فى تراث القوم ! وهنا لا تكون مهمة الفنان هى « الإغراب » أو « الاستثارة » بأى ثمن ، بل تكون مهمته هى الإعلان عن دعوته الجديدة بروح الأمانة والوفاء ...

فهل نقول مع بعض رجالات الفن (من رومانتيكيين ، وسرياليين ومستقبليين ، ودادائيين ، وغيرهم) إن « الفنان » — بحكم رسالته — « رجل ثورى » ؟ هذا ما لا نستطيع الإجابة عليه بالإيجاب ، إذا كان المقصود بالثورة هنا هو المعنى السياسى أو الاجتماعى . وأما إذا كان المراد بالثورة — فى هذا المقام — هو الثورة الجمالية أو الفنية ، فقد لا نجد مانعاً من القول مع هؤلاء بأن «الفنان الحقيقى» هو «بالضرورة « رجل ثورى » . وآية ذلك أن العمل الفنى الأصيل لا بد أن يحمل من معانى الجرأة ، والمخاطرة ، والتجديد ، ما قد يتعارض مع ما تتطلبه الحياة الجمالية السائدة من قيم ، ومعان ، وأساليب فنية ...الخ . ومعنى هذا أن « ثورية » العمل الفنى الأصيل إنما هى تعبير عن هذه الحقيقة الأساسية فى مضمار الفن ألا وهى أن القانون الأوحد للجمال هو أنه ليس للجمال من قانون !

هل تكون « الجدة » فى الفن هى « الأصالة » ؟

وهنا قد يحق لنا أن نستبدل بمفهوم « الثورية » مفهوم « الأصالة » L'originalité ، فنقول إن « الجدة » — فى العمل الفنى — هى ذلك الطابع الفردى الأصيل الذى يتركه الفنان على عمله الفنى ، وكأنما هو « التوقيع » الشعورى (أو اللاشعورى) لعبقريته الفنية . ولعل هذا ما عبر عنه الأديب الفرنسى الكبير أندريه جيد André Gide حينما كتب يقول : « إن ما كان فى استطاعة غيرك أن يفعله ، لا تفعله ، وما كان فى استطاعة غيرك أن يقوله ، لا تقله ؛ وما كان فى وسع غيرك أن يكتبه لا تكتبه ؛ وإنما تعلق — فى ذاتك — بذلك العنصر الفريد الذى لا يتوافر لدى أحد غيرك ، واخلق من نفسك — بصبر وأناة أو بتعجل ولهفة — ذلك الموجود الأوحد الذى هيهات لأحد أن يقوم بديلا عنه » وقد اختلف الباحثون فى تعريف « الأصالة » ، كما اختلفوا أيضاً فى تحديد مدى أهميتها فى الإنتاج الفنى ، ولكنهم أجمعوا — أو كادوا — على القول بأن الأعمال الفنية الكبرى قد صدرت عن « عقلية متفتحة » نجح أصحابها فى العودة إلى « الأصول » أو « الينابيع » الأولى ، بدلا من الاقتصار على النظر إلى سطوح الأشياء ، ورؤية عالمنا اليومى المبتذل . والحق أن من يرى « القديم » بعقلية متفتحة لا بد من أن يراه « جديداً » ، فى حين أن من يرى « الجديد » بعقلية منغلقة لا بد من أن يراه « قديماً » . وهذا هو السر فى أن أصحاب الأصالة الحقيقية كثيراً ما يبدون أهل تجديد ، حتى حينما يتناولون موضوعات مطروقة ، أو حقائق عادية

مألوفة ، ولم يجانب كوكتو Cocteau الصواب حين راح يقول : « ضع أى موضوع مبتذل فى مكانه الصحيح ، وحاول أن تنظفه ، وتهذبه وتعطيه بريقاً بحيث يلمع ويجتذب الأعين بنضارته ، وكأنما هو قد اكتسب السورة الدافقة التى كانت له يوم أن نبع من أصوله الأولى ، وسترى عندئذ أنك قد حققت عملا شعرياً أصيلا » .

... إن ميكائيل أنجيلو لم يبتكر موضوع « يوم الدين » ، كما أن موليير لم يكن أول من فكر فى قصة دون جوان ، فضلا عن أن جوته لم يخترع قصة فاوست ، ولا فاجنر قصة ترستان ، ولكن كل هؤلاء قد حققوا أعمالا فنية أصيلة فاقت بجدتها وروعتها كل ما كان قد حققه السابقون ! ولعل هذا ما حدا بأحد علماء الجمال المعاصرين إلى القول بأن الابتكار فى الفن هو مجرد فضل ثانوى أو ميزة عرضية ؛ إن المبتكرين يملأون الشوارع ، وأما الشىء النادر ، فهو تلك العبقرية التى تكتشف اختراعات الآخرين (أو مبتكرات الغير) لكى تخلع عليها الحياة ! إن الأفكار لهى ملك شائع للجميع ، إنها مادة تتداولها — بغير انقطاع — أحلام جمهرة غفيرة من الأدمغة ، ولكن دماغاً واحداً يجىء - فى آخر المطاف - فيتقبلها ، ويفيد من العمل المتحقق ويخلع عليه صورته ، ثم يسجل عليه اسمه » ! وربما كان المقصود بهذه العبارة هو الإشارة إلى حقيقة فنية هامة ، ألا وهى أنه ليس ثمة « تولد تلقائى » فى عالم الأعمال الفنية . ولكن تاريخ الفن (خصوصاً فى مضمار الموسيقى) لا يسوغ لنا الانتقاص من دور « الأصالة » فى عملية « الإبداع الفنى » ، ومن ثم فإننا لا نستطيع أن ننكر

« التجديد » لحساب « التقليد » ، لكي نقول (مثلا) مع الكاتب الفرنسي جيرودو Giraudoux « إن أي عمل أدبي لا بد من أن يحيا على السرقة الأدبية Plagiat ، اللهم إلا العمل الأدبي الأول ، وهو عمل مجهول لا ندرى من أمره شيئاً » !!

ولكن ، هل تكون « الأصالة » وليدة « التجديد » و « التقليد » معاً ؟

... إن أحداً لا ينكر — بطبيعة الحال — أنه قد تكمن أحياناً وراء واقعة « التجديد » ، عملية استبدال لتقليد بتقليد ، ولكن الفنان الأصيل « يجدد » حتى حين « يقلد » ، لأنه يعرف كيف يحيل كل شيء إلى ذاته ، لكي يخلع عليه طابعه الخاص ، عاملا في ذلك بنصيحة جوته حين يقول : « إن ما ورثته عن آبائك وأجدادك ، لا بد لك من أن تعود فتكتسبه من جديد ، حتى يصبح ملكا خاصاً لك » . وقد لا تتعارض « الأصالة » — في بعض الأحيان — مع عملية « المحاكاة » أو « التقليد » : لأن الفنان العظيم حتى حين يأخذ عن الآخرين ، فإنه يعرف أن « شخصيته » ستظل هي المهيمنة على كافة أنواع « التأثيرات » التي قد تقع تحت طائلتها ! وحينما قال المصور الفرنسي الكبير سيزان Cézanne : « إنني أريد أن أرسم ، وكأن رساماً واحداً من قبلي لم يقم بهذه المهمة » ، فإن هذا القول لم يمنعه من التردد على متحف اللوفر من أجل مشاهدة لوحات غيره من المصورين ، ودراسة رسوم أقرانه من الرسامين .

فهل نقول — مع بعض علماء الجمال — « إن الفنان لا يبتكر إلا بقدر ما ينقل عن الآخرين » ؟ . هل نعود إلى العبارة المأثورة التى تقول « إن من لا يحاكى (أو لا يقلد) ، لا يبتكر (أو لا يجدد) ؟ » . لقد ذهب بعض الباحثين إلى حد القول بأن كل «ابتكار» هو ضرب من ضروب «المحاكاة» ، لأن من يحاول تجنب «مشابهة» أى عمل من الأعمال إنما يستلهم — بطريقة عكسية — هذا العمل نفسه ! ومن هنا فقد تحدث بعض علماء الجمال عن ظاهرة « المحاكاة العكسية » Imitation a Contrario . ولكن ، على الرغم من تلك الصلة الوثيقة التى تجمع — فى داخل عملية الإبداع الفنى — بين عنصر «التجديد » (أو الأصالة) وعنصر « التقليد » (أو المحاكاة) ، إلا أن الملاحظة نفسها لهى الكفيلة بأن تظهرنا على أن العمل الفنى الأصيل لا بد من أن يبدو لنا بصورة « خبرة جمالية » جديدة ، نشهدها للمرة الأولى ، فيتولد لدينا عن هذه الرؤية الجمالية ، ضرب من الإحساس بالدهشة أو التعجب أو الإعجاب . صحيح أن هذا العمل الفنى الأصيل لا يزيد عن كونه مجرد تأليف جديد لعناصر معروفة من ذى قبل ، ولكن من المؤكد — كما لاحظنا من قبل — أن « التعبير » الذى ينطوى عليه حقيقة فريدة أصيلة ، لم يستطع أحد من قبل التعبير عنها بهذه الصورة . وحينما قال ألفريد دى فينى Vigny : « لقد خلقتنى — يا إلهى — كائناً قويا ميالا إلى العزلة » ، أو حينما قال بودلير (عن الشاعر) « إنه صاحب الجناحين العملاقين اللذين يمنعانه من السير » ، فإن كلا منهما لم يكن يهدف من وراء هذه العبارات إلا إلى التعبير عن « عزلة » الفنان ، بوصفه ذلك « المخلوق

الأصيل » الذى لا بد له من أن « يتفرد » أو « يتميز » عن أقرانه من البشر . وعلى حين أن الإنسان العادى لا يرى فى الوجود إلا عناصر التكرار والرتابة ، نجد أن الفنان هو ذلك الإنسان الذى يدرك ما فى الوجود من عناصر « الجدة والأصالة . ولما كان « الإدراك الجمالى » فى جوهره هو عملية إدراك « الاختلافات » أو « الفروق» Différences فليس بدعاً أن يكون الفنان هو أبعد الناس عن روح « اللامبالاة » أو عدم الاكتراث L'Indifférence . ومن هنا فقد اقترنت ظاهرة «الأصالة» ـ فى نظر الكثير من علماء الجمال ـ بواقعة «التفرد» أو «التميز» ، وكأن « العمل الفنى » الأصيل هو ذلك « العمل الفريد » الذى يجتذب الانتباه بتفرده ، ويثير الإعجاب بما فيه من « إعجاز » ، أو كأنما هو الحقيقة المختلفة المغايرة التى لا يمكن لأحد أن يلقاها بروح اللامبالاة أو عدم الاكتراث ! .

هل يكون العمل الفنى الجديد هو العمل الذى يستثير الشعور بالإعجاب ؟

... لقد حاولنا — حتى الآن — أن نحدد مفهوم « الجدة » فى العمل الفنى ، فانتقلنا من مفهوم « الثورية » إلى مفهوم « الأصالة » ، ثم لم نلبث أن وجدنا أنفسنا بإزاء مفهوم هجين يجمع بين معنى «التجديد» ومعنى «التقليد» ، وكأن من شأن « الأصالة » ـ بالضرورة ـ أن توحد بين عنصر « التفرد » أو « التميز » من جهة ، وعنصر

« الكلية » أو « الشمول » Universalité من جهة أخرى . والواقع أن العمل الفنى الأصيل لا يمكن أن يكون مجرد « عمل فردى » جزئى يبرز تفرد الفنان واختلافه عن باقى الفنانين فحسب ، بل هو أيضاً « عمل كلى » شمولى يكشف عن الطابع الإنسانى العام للعبقرية الفنية . وبهذا المعنى قد يكون فى وسعنا أن نقول إن « العبقرية » واقعة إنسانية تملك طابعاً مزدوجاً : لأنها تعبر من جهة عن عنصر فردى هو نسيج وحده ، وتعبر من جهة أخرى عن حقيقة كلية ذات طابع شمولى . وربما كان أعجب ما فى الفن أنه يجمع — بشكل لا يخلو من مفارقة أو تناقض ظاهرى — بين « الأصالة » من جهة ، و « والشمول » (أو الكلية) من جهة أخرى . وآية ذلك أن الإبداع الفنى يوحد ويعزل ، قبل أن يؤلف ويجمع . فالعمل الفنى — فى أصله — جهد أصيل يتخذ طابع الوحدة والاعتزال ، ولكنه سرعان ما يهيب بالآخرين - بمجرد ما يتحقق - أن يتحدوا به ويتناغموا معه . وهذا هو السبب فى أن الأصالة الفنية قلما تكون أصالة الإغراب أو الشذوذ أو الإغراق ، بل هى فى أغلب الأحيان أصالة النموذج الفريد ، أو المثال الذى يحتذى ، أو الحقيقة التى تستثير الإعجاب .

وهنا نصل إلى مفهوم جمالى جديد يرتبط أشد الارتباط بمفهوم «الجدة» ، ألا وهو مفهوم الإعجاب . وليس من السهل أن نحدد مضمون « الإعجاب » الذى يولده لدينا العمل الفنى الأصيل ، ولكن ربما كان الأصل فى هذا الشعور الجمالى هو تلك الصدمة التى يحدثها فى مخيلتنا « العمل الفنى الجديد » بما ينطوى عليه من عناصر طريفة تبعث على

« الدهشة » . وعلى حين أن إدراكنا الحسى العادى يكاد يتسم فى العادة بطابع الاستمرار أو «الاتصال» ، نجد أن من شأن العمل الفنى الأصيل أن يحدث ضرباً من « الانفصال » Discontinuité فى مجرى شعورنا ، لأنه يولد لدينا إحساساً بالدهشة أو التعجب أو الإعجاب . والحق أنه إذا كان من شأن العمل الفنى الجديد أن يحطم عاداتنا القديمة فى الإدراك وأن يصدع أساليبنا المألوفة فى الرؤية ، فذلك لأنه يجيئنا على غير ميعاد ويفاجئنا بما لم يكن فى الحسبان ! أجل ، فإننا لم نكن نتوقع ظهور مثل هذا العمل ، لأننا لم نكن نستطيع التنبؤ به ، أو التكهن سلفاً بما سيكون عليه ! وحينما قال العالم الجمالى المعاصر بايير R. Bayer « إن الشعور الجمالى — فى جوهره — إنما هو الشعور بالإعجاب » ، فإنه كان يعنى بذلك أن العمل الفنى الحقيقى هو ذلك الذى يفاجئنا ، ويدهشنا ، ويذهلنا ، وكأننا — فى كل مرة نراه — إنما نراه للمرة الأولى ! إنه العمل الجديد الذى نشعر أمامه بأننا نحن أنفسنا قد أصبحنا جدداً ! وإذا كان «السأم» هو العجز عن رؤية ما فى الوجود من جـــدة وأصالة ، من أجل الاقتصار على النظر إلى ما فيه من تكرار ورتابة ، فإن العمل الفنى الحقيقى هو ذلك الذى يطرد عنا السأم ، لكى يجعلنا نولد معه دائماً من جديد ! وحينما قال برجسون إن الفنان — حين يحقق عمله الفنى — إنما يبدع « الممكن » و « الواقعى » فى آن واحد ، فإنه كان يعنى — بلا شك — أن خصوبة العمل الفنى ماثلة فى « جدته » التى لا سبيل إلى التنبؤ بها سلفاً ، لأنها مظاهر من مظهر تلك القدرة الإبداعية التى تخلق « الأكثر » من « الأقل » !

٩ - الفن بين الجمال والمنفعة

اعتاد الباحثون فى علم الجمال إقامة تفرقة واضحة بين الفنون الجميلة أو الحرة من جهة ، والفنون التطبيقية أو النافعة من جهة أخرى : والأساس الذى تقوم عليه هذه التفرقة هو أن الفنون الجميلة لا تهدف إلى غاية ولا تصدر عن حاجة ، فى حين أن الفنون التطبيقية — على العكس من ذلك — تلتمس المنفعة ، وتتخذ من « الوسائط » ما يؤدى بها إلى تحقيق « غاية » ، ومعنى هذا أن « الفن » يقوم على مبدأ الجمال ، فى حين أن « الصناعة » ترتكز على مبدأ المنفعة .

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : أليس للجمال منفعته ، كما أن للمنفعة جمالها ؟ وبعبارة أخرى : ألا يجدر بنا أن نخفف من حدة التناقض الذى اعتاد بعض الباحثين إقامته بين مبدأ الجمال ومبدأ المنفعة ؟ بل ألسنا نلاحظ أن الإنتاج الفنى ، عندما يكون عملا ناجحا ، فإنه لابد من أن يجمع فى صميم نجاحه بين مبدأ الجمال ومبدأ المنفعة ؟

الحق أننا لو عدنا إلى تاريخ المذاهب الجمالية ، لوجدنا لدى « سقراط » أول محاولة لرد مفهوم « الجمال » إلى مفهوم « المنفعة » . وكانت حجة سقراط فى ذلك أن كافة الأشياء النافعة للبشر هى فى آن واحد أشياء جميلة وخيرة ، ما دامت تمثل موضوعات ملائمة صالحة للاستعمال . ولو أننا نظرنا مثلا إلى المسكن الجميل ، لوجدنا أنه ذلك البيت المريح أو المنزل الملائم الذى يحقق الغاية المرجوة منه . فالجمال صورة من صور

« المنفعة » ، والشيء « الجميل » إنما هو ذلك الشيء « النافع » أو « الملائم ». وأما إذا كنا بصدد « موضوع » لا يصلح لشيء ، ولا تتحقق من ورائه أية منفعة ، فإن مثل هذا « الموضوع » لن يكون من « الجمال » في شيء. وقد لقيت هذه النظرية — من بعد — ، أصداء هامة لدى بعض فلاسفة الجمال المحدثين من أمثال « جيو Guyau » الفرنسي ، و « رسكن Ruskin » الإنجليزي وغيرهما : فكان من رأي جيو — مثلا — أن الفن « نشاط جدي » وثيق الصلة بالحياة ، فلا يمكن أن تكون الأعمال الفنية مجرد مظاهر ترف أو موضوعات كمالية ، بل هي ضرورات حيوية ، وأنشطة جادة ، وموضوعات نافعة . والسبب في ذلك — فيما يقول جيو — أن « الجمال » هو منذ البداية شعور حدسي بوجود توافق طبيعي أو صناعي بين الأشياء من جهة ، ووظائف الحياة من جهة أخرى . فنحن نستشعر الجمال حين نجد أنفسنا بإزاء موضوعات تنطوي على شيء من النظام والانسجام ، بسبب توافقها أو تكيفها مع الغاية التي جعلت لها . ولما كانت « المنفعة » هي هـذا « التوافق » نفسه ، فليس بدعاً أن يكون الموضوع النافع هو في الوقت ذاته الموضوع الجميل : وإذا كان من شأن الموضوع النافع أن يولد لدينا بعض المشاعر الجمالية ، فما ذلك لأنه موضوع نافع ، بل لأنه في الوقت ذاته موضوع جميـــل : ولا يقتصر جيو على رفض النظريات القائلة بأن الفن لهو ، أو ترف ، أو متعة كمالية صرفة ، بل هو ينكر أيضاً أن يكون الشيء الجميل موضوعاً متخيلا ، أو وهمياً ، أو كمالياً ، أو عديم المنفعة ! وآية ذلك أن الفن يعين — بطريقة مباشرة أو غير مباشرة — على ترقي الحياة ، وتزايد

إحساسنا بالحياة ، فلا موضع إذن للفصل بين الجمال والمنفعة ، بل لا بد من اعتبار الجمال وثيق الصلة بكل ما هو واقعى وحيوى فى صميم وجودنا البشرى . وهكذا يخلص جيو إلى القول بأن الجميل نافع من جهة ، كما أن النافع جميل من جهة أخرى .

وأما الكاتب الإنجليزى الشهير « رسكن » فقد ذهب إلى القول بوجود علاقة وثيقة بين الجمال والمنفعة ، نظراً لأن جمال أى شىء هو بمثابة تكيف كامل لهذا الشىء مع وظيفته ، بحيث أنه ليكاد يعبر عن تكافؤ الصورة مع غايتها ، ويضرب لنا مثلا بفن المعمار ، فيقول : إن البناء الجميل هو ذلك العمل الهندسى الذى يتوافق شكله المعمارى مع الوظيفة النفعية أو العملية التى أريد له أن يحققها ، وليس أقبح — فى نظر « رسكن » — من تلك الزينات الضخمة الفائضة : لأنها لا تزيد عن كونها مجرد زيوف فنية ! وأما التزيين الجمالى فهو ذلك الذى يتلاءم ، على الوجه الأكمل ، مع الوظيفة التى ينهض بها العمل المعمارى . ولهذا يقرر « رسكن » أن الذوق الردىء ينحصر فى التزيين ، لمجرد التزيين ! ومعنى هذا كما يقول وليام موريس — W. Moris « إنه لابد لوحدة البناء من أن تتلاءم مع وحدة التزيين ، دون أن يكون ثمة إنفاق للمادة بدون داع ، أو إسراف فى استعمال مواد البناء دون أدنى مبرر . وتبعاً لذلك ، فإن جمال العمل المعمارى لا يكاد ينفصل عن نفعه ، أو فائدته العملية ، أو تحقيقه لأسباب الراحة والرفاهية . ولكن « رسكن » نفسه قد عاد فى كتابه : « مصابيح المعمار السبعة » فأكد ضرورة تمييز المعمار عن البناء ، وذهب إلى أن فن المعمار يهتم على وجه الخصوص بكل ما يتجاوز المنفعة ، أو ما يعلو على الفائدة العملية البحتة . صحيح أن المنفعة معيار من معايير

الجمال بالنسبة إلى العمل المعمارى ، خصوصاً وأنه لابد لكل بناء هندسى من أن يحقق الغاية التى أقيم من أجلها . ولكن من المؤكد أن ما يخلع على مثل هذا البناء الهندسى طابعاً جماليا إنما هو على وجه التحديد ، تلك الإضافات الفنية أو الخطوط الزائدة التى قد تخلعها يد الفنان على مثل هذا العمل ،

ونحن لا ننكر أنه لابد للفنان من أن يراعى ارتباط الجمال بالمنفعة فى مضمار فن المعمار من جهة ، وفن صناعة الأثاث من جهة أخرى ، ولكننا قد لا نوافق « كوربوزييه — Le Corbusier » على القول بأن المنزل هو مجرد « جهاز أو آلة للسكنى Machine à habiter » صحيح أنه ليس من حق الفنان أن يتجاهل الوظيفة الأصلية التى جعل لها كل شىء من الأشياء : فإن المعبد قد جعل للعبادة ، والمسكن قد أريد له إيواء الناس ، والكوب قد صنع للشرب ، والمقعد قد صمم بقصد الجلوس عليه . . . . الخ . ولكن الصبغة الجمالية لأى موضوع لا تقاس بما يحقق من فائدة ، أو ما يؤدى من خدمة . وآية ذلك أن هناك مبانى نافعة ، ومتوافقة تماما مع وظائفها الخاصة ، ولكنها مع ذلك مبان تخلو من عناصر التناسق والانسجام . وليس من الضرورى أن يكون المسكن المريح مسكنا جميلا : لأن الشىء الملائم أو المريح قد لا يكون بالضرورة شيئاً جميلا أو ذا طابع فنى . وعلى العكس من ذلك ، قد يكون ترف العمل المعمارى وجسارته ، وثراء خطوطه ، ووفرة صوره ، مظهراً من مظاهر الجمال ، بغض النظر عن أى اعتبار آخر . ولعل هذا ما حدا ببعض فلاسفة الفن إلى القول بأن « انعدام المنفعة L' inutiliité » قد يكون عاملا من العوامل الأساسية التى تدخل فى تكوين الجمال . والواقع أننا

حين نحكم على شيء ما بأنه جميل ، فإننا قلما نمتد بأبصارنا نحو فائدة هذا الشيء ، أو مدى النفع الذى قد يعود علينا من ورائه ، بل نحن نتميس مدى جماله بما يولده فى نفوسنا من متعة فنية أو « إشباع جمالى » ، وهذا ما جعل « كانت — Kant » يفصل الجميل عن كل من الملائم والنافع ، بدعوى أن الحالة الجمالية حالة نزيهة خالية تماما من كل غرض ، فى حين أن إدراك الملائم أو النافع لا يخلو من إحساس بالغائية ، وبالتالى فإنه لا ينطوى على أى طابع مباشر كذلك الذى يتسم به إدراك الجميل .وهذه التفرقة قد ترددت فيما بعد عند الفيلسوف الأسكتلندى « هتشيسون Hutchison » الذى ميز الجميل عن النافع ، بقوله : إن فى إحساسنا الجمالى بطبيعته شعوراً تلقائياً ينبثق من أعماق نفوسنا نتيجة لاستمتاعنا بالشيء الجميل ، فى حين أن إحساسنا بالشيء النافع هو إحساس غير مباشر نهدف معه إلى تحقيق غاية عملية . . . . الخ .

وهنا قد يحق لنا أن نقف وقفة قصيرة عند آراء القائلين بدعوى « الفن للفن » ، لنرى كيف أقاموا تعارضاً حاسماً بين « الجمال » و « المنفعة » ، بحجة أن الفن نشاط حر لا يستهدف أية غاية ، ولا يرمى إلى تحقيق أى هدف . ولعل هذا ما عبر عنه الكاتب الفرنسى « جوتييه Th. Gautier » حين كتب يقول : « ليس من جميل حقاً ، اللهم إلا ما خلا تماماً من كل غرض ، أعنى ما لا يصلح لشيء . . . وإذن فإن كل ما هو نافع لابد بالضرورة من أن يكون دميما . » ! وهذا أيضاً ماعناه الكاتب الإنجليزى « أوسكار وايلد — O. Wilde » حين راح يقول : « إن كل فن — كائنا ما كان — هو بطبيعته عديم النفع . » ! وعلى الرغم

من أن كلمة «النفع» أو «المنفعة» — فى نظر أصحاب هذا الرأى — لا تعنى «القيمة» أو «الفائدة»، إلا أن المقصود بهذا التمييز بين الجمال والمنفعة إنكار كل طابع عملى (أو غائى) على النشاط الفنى. ولهذا فقد قال «جوفروا Jouffroy»: «إن الوردة التى نراها، تروقنا وتعجبنا، ونحن نحبها ونرغب فيها، ولكننا حين نمتلكها، فإننا قد لا نعرف ماذا عسانا أن نصنع بها!» ومعنى هذا أن الشىء الجميل لا يشبع حاجة معينة لدينا أو يحقق لنا ضرورة عملية محددة، بل هو يروقنا ويستثير إعجابنا لمجرد أنه يتملق خيالنا! وحين تستبد بنا الحاجة الملحة، فإننا عندئذ قد لا ننظر إلى الجمال أو قد لا نفطن إليه. وأما حين تصبح الحاجة أقل إلحاحاً، أو حين لا تكون لدينا رغبة عارمة فى تحقيق أية منفعة مباشرة، فهنالك قد نشرع فى إدراك الجمال، أو قد نفطن إلى ما فى الأشياء من طابع جمالى. وعلى حين أن من شأن المنفعة أن تدفعنا إلى العمل، نجد أن من شأن الجمال أن يدفعنا إلى التأمل. وليس فى وسع الإنسان النفعى أن يتأمل، لأنه إنسان متعجل لا ينشد سوى الإشباع. وفارق كبير بين أن تلتمس المنفعة فتصل إلى إشباع حاجاتك، وبين أن تلتمس الجمال فتستشعر المتعة التى ترضى ذوقك.

وإذا كانت هناك فنون قد ارتبطت منذ البداية بمبدأ المنفعة (كالمعمار وصناعة الأثاث)، فإن هناك فنونا أخرى (كالتصوير، والموسيقى، والشعر) قد لا نجد لديها مثل هذه العلاقة الوثيقة بين الجمال والمنفعة. صحيح أن مذهب الفن للفن لم يكن ليعنى شيئاً فى نظر بعض الشعراء أمثال هوميروس، أو فرجيل، أو بندار، أو سوفوكليس، كما أنه ما كان ليجد

أى صدى من جانب رسامى مصر الفرعونية ، أو مصورى العصور الوسطى الأوروبية ، ولكن من المؤكد - مع ذلك - أن روعة الأعمال الفنية الكبرى لم تكن يوما مجرد نتيجة للفائدة العملية التى حققتها تلك الأعمال ، أو مجرد صدى المنفعة المباشرة التى اجتناها الناس من ورائها ! فالعمل الفنى الرائع لا يستمد جماله من فائدته ، لأنه لو كان أقل جمالا ، لما انتقص ذلك من فائدته أو منفعته ! وإنما لا بد لنا من أن نعترف بأن الأثر الفنى - من حيث هو موضوع جمالى - عمل حر لا يستمد قيمته من فاعليته .

وهنا قد يقال إن كل فن مرتبط بالحياة ، وثيق الصلة بالواقع ، فلا بد للجمال من أن يكون مرتبطا بألوان « المنفعة » ، وضروب الفائدة العملية . ونحن لا ننكر أن الصلة وثيقة بين النشاط الفنى وغيره من ضروب النشاط البشرى ، ولكننا نلاحظ أن من خصائص الفن أنه كثيرا ما ينظر إلى الحقيقة الواقعية على أنها مجرد مشهد ، وكأن الموضوعات الماثلة فى التجربة هى مجرد صور أو أشكال ! ومن هنا فإن ثمة اختلافا كبيرا بين التأمل الجمالى من جهة ، والإدراك الحسى النفعى من جهة أخرى . وآية ذلك أن الإدراك الحسى النفعى يحاول أن يكيف الإنسان مع الطبيعة ، فى حين أن الملاحظ فى الفن أن التأمل الجمالى يحاول أن يكيف الطبيعة مع الإنسان . وليس من شأن الفنان أن ينظر إلى الطبيعة من وجهة نظر المنفعة ، أو أن يحكم على الأشياء من وجهة نظر حاجاته المباشرة التى تتطلب الإشباع ، بل إن من شأن الفنان أن يحيل الطبيعة إلى مشهد جمالى ، وأن يحكم على الأشياء من وجهة نظر إحساسه الفنى الذى ينشد الإمتاع . فالفنان هو أولا وقبل كل شىء

ذلك الإنسان «الحالم» الذى يرى صور الأشياء وأشكالها ، أكثر مما يرى فوائدها ومنافعها ! ولابد فى « الحلم » - إن لم نقل فى الفن - من أن تجىء الطبيعة فتتكيف مع الإنسان ، بدلا من أن يتكيف الإنسان نفسه مع الطبيعة ! وعلى حين أن الرجل النفعى لا يرى من الأشياء سوى ما يمكن أن تستحيل إليه فى مضمار حاجاته المباشرة ، نجد أن الفنان لا يرى من الأشياء إلا ما يمكن أن تستحيل إليه فى مضمار تصوراته الجمالية. ولعل هذا هو السبب فى أن ضرورات الحياة العملية كثيرا ما تفوت علينا رؤية ما فى الأشياء من جمال ، فلا نعود نرى الطبيعة إلا من وجهة نظر منفعتنا المباشرة . وأما حين تهدأ الحاجات الملحة ، أو حين يتم إشباع الضرورات العملية ، فهنالك قد تتفتح أعيننا على جمال الطبيعة ، وفتنة المشاهد الريفية ، وروعة غروب الشمس عند الأصيل ... إلخ . ولا شك أن الإنسان حين يتحول عن النظر إلى الحياة ، باعتبارها مجرد مطلب نفعى يعبىء كل جهوده فى سبيل تحقيقه ، من أجل النظر إليها باعتبارها غاية فى ذاتها ، فهنالك لابد للجمال نفسه من أن يصبح فى نظره هو القيمة الكبرى !

والحق أن عالم الفن هو أولا وبالذات ذلك العالم الذى يصبح فيه «الكمالى» أكثر ضرورة من «الضرورى» نفسه ! وربما كانت الوظيفة الحقيقية للفن هى أنه يبدد ذلك الوهم الخاطىء الذى قد يوقع فى ظننا أنه لاقيمة إلا لما هو نافع ماديا أو مفيد عمليا . وإذا كان ثمة أشياء قد يبدو لنا - بادى ذى بدء - أنها لاتصلح لشىء ، ولاتفيدنا فى شىء ، فإن مثل هذه الأشياء عينها قد تكون أشياء ضرورية هيهات لنا أن نحيا بدونها . وآية ذلك أن ثمة أعمالا قد تم

تحقيقها بقصد « المتعة الجمالية » الخالصة . ولكنها مع ذلك أعمال قد لا تقل أهمية عن إنتاج أهل التكنية ورجالات الهندسة . وبهذا المعنى قد يصح لنا أن نقول إن ثمة « منفعة » تكمن فيما قد يبدو لنا ـ لأول وهلة ـ « عديم النفع » » ! وحين تعرف إرادة الحياة كيف تنتقل من مستوى « الفائدة العملية » أو « القيمة المادية الصرفة » ، إلى مستوى « المتعة الجمالية » أو « القيمة الفنية » الحقيقية ، فهنالك قد يفطن الإنسان إلى أن الجمال هو الذى يمدنا بحب الحياة ، وهنا قد يستحيل الجمال نفسه إلى منفعة : إذ يدرك الانسان أنه لاقيمة لحياة تخلو تماما من كل جمال ، وأنه لا يستطيع بالتالى أن يستغنى عن تلك الأشياء الكمالية التى يسمونها بالموضوعات الجمالية ، لأنها لا تقل فى نظره أهمية عن ضرورات الحياة العملية ! وما دام على الانسان أن يحيا ، فلابد له أن يرى فى بيئته مشهدا جميلا ، ولا بد له من أن ينظر إلى من حوله بعين نفاذة ملؤها التعاطف ، ولابد له من أن يحب بعضا من إخوته فى الانسانية . وهذا الحب النزيه الخالص إنما هو صورة من صور حب الجمال . وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الجمال إسقاط لأغنية الحب الباطنة فى قلوبنا ، على ما فى الكون من أشياء .

بيد أن هذا التلاقى الذى قد يتم ، على أرفع المستويات ، بين الجمال والمنفعة ، لايعنى بالضرورة أن يكون الاحساس الفنى مجرد إدراك نفعى ، فإنه لمن الواضح أن عامل « الحساب Calcul » الذى ينطوى عليه النافع لا بد من أن يجىء فيفسد علينا الإحساس بالجمال ! والحق أننا حين نوجد بازاء الشىء الجميل ، فإننا قلما نسائل أنفسنا عن منفعته أو فائدته

أو طريقة استخدامه ، بل نحن نقبل عليه إقبالا تلقائيا يجعل من إدراكنا له مجرد شعور بالحساسية النقية : Pure Sensible . ومعنى هذا أننا حين نستشعر لونا جميلا ، أو نغمة فريدة ، فإن شعورنا عندئذ لابد من أن يكون مباشرا . وقد ننظر إلى اللوحة التى تحمل وجه شخص نعرفه حق المعرفة ، فلا نكاد نسائل أنفسنا عما إذ كان المصور قد نجح فى نقل ملامح الشخص على القماش أم لا ، لأننا نرى فى اللوحة عملا فنيا يولد لدينا إحساسا جماليا ، بغض النظر عن أى اعتبار آخر . فالعمل الفنى الصادق موضوع جمالى يدعونا إلى تأمله وتذوقه ، فى حين أن العمل الصناعى الناجح موضوع نفعى يهيب بنا أن نتداوله ونستخدمه . صحيح أن كلا منهما إنتاج بشرى يكشف عن مهارة الفنان أو الصانع ، ولكن الواحد منهما يهيب بنا أن ننظر ونتأمل ونتذوق ، فى حين أن الثانى منهما يهيب بنا أن نعمل ونتحرك ونتصرف . ولعل هذا ما عناه أحد الباحثين حين كتب يقول : « إن الموضوع النفعى يدعونا إلى أن نستخدمه ، فى حين أن الموضوع الجمالى يدعونا إلى أن نستطلعه . وإذا كان الأول منهما يسد حاجة أو يحقق وظيفة ، فإن الثانى منهما يكاد يبدو زائدا عن الحاجة ، أو هو ـ فى الظاهر على الأقل ـ لايكاد يؤدى أية وظيفة[1] » .

حقا إننا كثيراً ما نتحدث عن منفعة الجمال ، ولكن ألا تدلنا التجربة على أن « اللوحة » ـ مثلا ـ لاتزيد من صلابة الحائط فى شىء ، كما أن « القصيدة » لا تنبئنا بشىء عن هذا العالم الواقعى الذى نحاول دائماً

(١) « مشكلة الفن » لكاتب هذه السطور .

أن نـكيف أنفسنا معه ؟ ألسنا نلاحظ أنه يكفينا فى العادة أن ننظر لـكى نستمتع ، فى حين أنه لابد لنا من العمل حتى ننتج الشىء النافع ؟ ... لقد بقى الفن فى بعض العصور ترفا كماليا اختصت به طائفة المتفرغين من الأثرياء ، بينما ظل السواد الأعظم من الناس مشغولين بالعمل على كسب قوتهم الضرورى ، دون أن يسمحوا لأنفسهم بالتفـكير فى مثل هذا الترف الـكمالى ، ومن هنا فقد بقى العمل الفنى موضوعا جماليا بحتا نراه أو نسمعه أو نقرأه ، دون أن يدفعنا إدراكه إلى القيام بأى تصرف عملى أو اتخاذ أى مسلك خلقى ، فى حين ظل العمل الصناعى موضوعا نفعيا يقودنا إلى الفعل ويدعونا إلى التصرف . وهذا ما حدا ببعض فلاسفة الجمال إلى القول بأن العمل الفنى هو فى صميمه موضوع حسى لا يعدنا بشىء ، ولايلوح لنا بشىء ، ولا يكاد يقوى على التأثير فينا ، اللهم إلا بما له من جاذبية يؤثر بها علينا (وإن كان فى وسعنا دائما أن نهرب منها أو أن نتحامى بأنفسنا عنها) . وإذن فإن كل كيان « الموضوع الجمالى » إنما ينحصر فى وجوده الحسى الذى يهيب بنا أن ندركه ، ولا ينتظر منا سوى أن نقدم له من مظاهر الإدراك الحسى ما هو أهل له ، بوصفه موضوعا حضاريا يرشحه التراث البشرى للظفر بتقديرنا وإعجابنا . ومع ذلك ، ألسنا نلاحظ أن ثمة صفة مشتركة تجمع بين كل من الموضوع الجمالى والموضوع النفعى ، ألا وهى صفة «النجاح» ؟ ألا يصبح الشىء النافع جميلا ، لمجرد أنه يحمل فى تحققه معانى الظفر والانتصار على المادة ؟ أليس فى توافق الوسائل مع الغاية أو الغايات ما يشهد بانتصار الفـكر البشرى ، وما ينطق باندراج العمل فى مضمار

النية البشرية ؟ وإذن ، أفلا يحق لنا أن نقول إن « المنفعة » تستحيل إلى جمال حين تجيء معبرة عن عظمة الروح الانسانية ؟

وأخيراً ، قد يكون أكبر شاهد على توثق الصلة بين المنفعة والجمال ، ـ خصوصا فى عصرنا الحاضر ـ هو تزايد إقبال الناس على شراء المنتجات الصناعية الجميلة ، ونفورهم من البضائع الدميمة أو القبيحة ، على الرغم من فائدتها أو منفعتها . والواقع أن المصانع الحديثة قد أصبحت تستعين بمهارة المهندسين الفنيين والمصممين البارعين من أجل تزويد منتجاتها الآلية بطابع جمالى يضمن لها الرواج والانتشار . فإذا عرفنا أن الموضوعات الدميمة قد أصبحت فى سوق الإنتاج الحديث بضاعة كاسدة ، أمكننا أن نفهم السر فى حرص رجال الصناعة أنفسهم على إنتاج موضوعات نافعة تجيء فى الوقت نفسه ملائمة للذوق ، مرضية لحساسيتنا الجمالية . صحيح أن عنصر التزيين قد أخذ يقل فى المنتجات الصناعية الحديثة ، ولكن الفن التجريدى قد حل محل تلك الاتجاهات التزيينية القديمة ، فأصبحت الموضوعات النفعية التى تنتجها الآلات الحديثة أعمالا فنية تهيب بحساسيتنا الجمالية عن طريق ما تنطوى عليه من أشكال مجردة ترتاح لمرآها الأعين . وهكذا أصبح للفنان التجريدى ـ كما لاحظ « هربرت ريد ـ Herbert Read » ـ دوره الهام فى الإنتاج الصناعى الحديث : لأنه هو الذى يقوم بالتأليف بين الحاجات البشرية والقوانين العضوية ، أو هو الذى يمزج بين أعلى درجة من درجات الاقتصاد العملى وأعظم نسبة من نسب الحرية الروحية .

حقا إننا إذا فهمنا الفن على أنه تعبير بالصور التشكيلية عن

الانفعالات البشرية والمثل العليا الانسانية ، فإننا لن نستطيع أن نقول إن فى وسع « الآلة » أن تنتج عملا فنياً بمعنى الكلمة ، وأما إذا فهمنا الفن على أنه خلق لأشكال سارة أو إبداع لصور ممتعة ، تجىء ملائمة لحاسيتنا الجمالية ، فإنه لن يكون ثمة مانع من القول بأن « الآلة » قد تنتج أعمالا فنية ... ألم نتبين ـ فيما سلف ـ أن « النجاح » هو الخاصية المشتركة التى تجمع بين الجميل والنافع ؟ وهل ينكر أحد أن فى الكثير من المنتجات الصناعية « غائية باطنية » تجعل منها أعمالا فنية تشهد بسيطرة « الروح » على « المادة » ؟ وإذن فلنقل إن المنفعة جمالها ، كما أن للجمال منفعته ، ولنعترف بأن كل عمل تنتجه اليد البشرية لابد من أن يكون شاهدا على عظمة الفكر البشرى حين ينجح فى مقاومة المادة ، بل حين يؤكد سيطرة المعنى على الواقع الغفل !

١٠ – هل الشعر حقاً أسمى الفنون ؟

لقد فطن علماء الجمال – منذ عهد قريب – إلى وجود « تداخل » بين الفنون، فقال بعضهم إن فى الموسيقى الأصيلة شعرا وتصويراً ومعماراً ، بينما ذهب آخرون إلى أن فى الشعر الأصيل موسيقى وتصويرا وغناء. وهلم جرا . ولكن علماء الجمال قد لاحظوا – من جهة أخرى – أن لكل فن – فى مجاله الخاص – أسلوبه النوعى أو لغته الاصطلاحية التى لا يمكن أن يشاركه فيها أى فن آخر ، صحيح أننا قد نستطيع أن نعبر عن القصيدة بالرسم ، كما أننا قد نستطيع أن نترجم الشعر الغنائى إلى لغة الموسيقى ، ولكن من المؤكد أن لغة الفن الواحد لا تقبل الترجمة إلى لغة أى فن آخر . ولعل هذا ما حدا ببعض الباحثين إلى القول بأن مشكلات الفن الحقيقية هى فى صميمها مشكلات الشكل أو الصورة (Form) الناشئة من طبيعة البناء الهندسى لكل فن من الفنون . ولا ريب ، فإن مضمون القصيدة مثلا لا يمكن أن ينفصل عن شكلها ، نظراً لأن القصيدة لا تكون عملا فنيا بأفكارها ومعانيها وأخيلتها فحسب ، بل بوزنها ولحنها وإيقاعها أيضا . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى أى فن آخر من الفنون : فإن العناصر الشكلية فى أى عمل فنى ليست مجرد عناصر خارجية أو أدوات تكنيكية يصطنعها الفنان لإحداث حدس جمالى معين ، بل هى جزء لا يتجزأ من صميم العيان الفنى نفسه . بيد أننا ما نكاد نتحدث عن فن الشعر حتى نجد أنفسنا بإزاء تعريفات مختلفة لهذا الفن الذى اتخذ منه اليونان علما على كل الفنون . ولا نرانا فى حاجة إلى تذكير

القارىء بأن كلمة « شعر » فى اليونانية كانت تعنى فى الأصل عملية الإنشاء ـ أو « الابداع » ، فكان اللفظ اليونانى القديم (Poesis) يشير إلى جوهر النشاط الفنى نفسه بوصفه ابداعاً يعبر عن صميم المهارة البشرية . وعلى الرغم من أن افلاطون ـ وهو الشاعر الفيلسوف ـ قد شاء أن يخرج الشعراء من جمهوريته ، بحجة أنهم « عاشقو أوهام » « و « محبو ظنون » إلا أنه هو نفسه لم يستطع أن يحرر فلسفته تماما من شتى شوائب الشعر والأسطورة. ولم يلبث أرسطو أن أعلن فى قوة أن «الشعر أصدق من الحقيقة » ولعل هذا ما عبر عنه « نوفالس (Novalis) » من بعد حينما كتب يقول ـ متأثراً بكبير فلاسفة الأغريق ـ « إن الشعر هو الواقع المطلق ، فكلما زاد الشعر زادت الحقيقة » .

وهنا قد يقال إنه لا موضع للحديث عن « واقع » أو « حقيقة » حين نكون بإزاء فن الشعر ، فإن الشاعر ليس مفكراً أو فيلسوفا بل هو أولا وقبل كل شىء فنان : ولكن الواقع ـ كما لاحظ كروتشه (Croce) ـ أنه من المستحيل أن يكون المرء شاعراً دون أن يكون فى الوقت نفسه قد تغذى على لبان الفكر ، وتربى فى مدرسة الحياة ، وحصل ـ عن هذا الطريق ـ الكثير من الخبرات ، فعرف شتى المثل العليا الأخلاقية ، وتمرس بكافة ضروب الصراع الحى فى معترك الوجود البشرى : وهذا هو السبب فى أننا نجد دائما لدى جميع الشعراء الحقيقيين فى كل العصور وعند كافة الشعوب قبسا من « السمو الروحى Sublimity الذى يجىء فيحملنا على أجنحته القوية إلى مستوى «الكلى» The universal . وقد يقع فى ظن البعض أن ثمة صلة خفية بين الفن

والغموض أو بين الفن والانحلال، ولكن الحقيقة أن الفن عموما ـ والشعر خصوصا ـ نصاعة ووضوح ؛ لا غموض وإبهام ، كما أنه صحة وقوة ، لا مرض وانحلال ، وآية ذلك أن الفن الحقيقي داعية من دعاة « القيم » فهو يهيب بنا أن نسمو بأنفسنا نحو مستوى أفضل ، وأن نرقى بانسانيتنا نحو أفق عظيم . وليس فى التاريخ البشرى كله ـ على حد تعبير كروتشه ـ « قلوب صغيرة أو عقول صغيرة ، كان أصحابها فى الوقت نفسه شعراء عظماء » والحق أن الفن ليس مجرد ألفاظ أو مجرد اشكال أو مجرد ألوان ، أو مجرد أصوات ، بل هو فى جوهره تعبير عن الوحدة الأساسية للروح البشرية . وما أصدق « دى سانكتيس De Sanctis » حينما كتب يقول « إن الطيور لا تغنى إلا للغناء نفسه ، ولكنها حين تغنى تعبر عن حياتها كلها ، ووجودها بأسره ، وكل غريزة بل كل حاجة تكمن فى طبيعتها ككل . وبالمثل ، يمكننا أن نقول إنه إذا كان للإنسان أن يغنى ، فلا بد له من أن يكون فى غنائه إنسانا بقدر ما هو فى الوقت نفسه فنان » .

ولكن ما الذى يريده « الإنسان ــ الفنان » حين يصوغ أحاسيسه الغنائية على صورة شعر ؟ يبدو لنا أن الشعر موسيقى تتخذ فيها الفكرة طابع العاطفة ، أو يتحقق فيها ضرب من الامتزاج بين الفكرة والصورة ، وهذا هو السبب فيما قاله بعض فلاسفة الفن من أن الشعر يقتضى تكافؤ العاطفة مع اللغة . وقد أثر عن أحد حكماء الصين قوله : « إن القصيدة لوحة صوتية ، كما أن اللوحة قصيدة غير منطوقة » . وكل هذه العبارات إنما تعنى أن الشعر « صورة ناطقة » بمعنى إنه لغة تنقل إلينا بطريقة

مباشرة بسيطة خبرات لا سبيل إلى التعبير عنها فى لغة الحديث العادية بهذا الأسلوب البسيط المباشر .

ولكن مهما كان من أمر تلك العواطف أو الأفكار التى قد يعبر عنها الشاعر ، فإن القصيدة الغنائية ـ كأى عمل فنى آخر ـ لا بد من أن تجىء منطوية على عملية تجسيم أو تحقيق موضوعى . وقد روى عن المصور الفرنسى « دوجا Degas » أنه اشتكى يوما إلى الشاعر « مالا رميه Mallarmé » من أنه لم ينجح فى كتابة قصيدة ، على الرغم من أن رأسه كان مليئا بالكثير من الأفكار ، فما كان من الشاعر الفرنسى الكبير سوى أن أجابه بقوله : « ولكن الشعر ياعزيزى لا يصنع من أفكار بل من ألفاظ » ! أجل فإن الشعر — غنائياً كان أم دراميًا — إنما يقوم على مجموعة من الصور والأصوات والإيقاعات ، بشرط أن يتكون من هذه العناصر جميعاً « كل موحد » لا يقبل التجزئة . والحق أنه لا يمكن أن يكون ثمة شعر اللهم إلا إذا كان ثمة تواصل وتداخل وتفاعل ، بين كل من الفكرة والعاطفة والموسيقى اللفظية والصورة الشعرية . وقد نتحدث أحيانا عن فكر الشاعر ، ولكن الفكر بالنسبة إلى الشاعر — كما هو الحال بالنسبة إلى سائر الفنانين ـ لا يمكن أن يتوافر حقا ، إلا إذا وقع تحت طائلة الحس . ولا تكون الفكرة شعرية فى حد ذاتها ، وإنما هى تصبح كذلك إذا نجح الشاعر فى تجسيمها على هيئة صورة شعرية . وتبعا لذلك فإنه ليس ثمة فكرة لا يمكن أن تصبح شعرية ، وليس ثمة شعر لا نستطيع أن نستخلص منه فكرة خالصة . ولكن حالة الفكرة المحضة هى بطبيعتها أبعد ما تكون عن الحياة الشعرية . وإذا كان فى وسعنا أن نتحدث عن

فكر شعرى ، فإنه لابد لنا من أن نتذكر أن هذا الفكر ليس فكرا نفعيا أو منطقيا أو نظريا ، بل هو أولا وقبل كل شيء فكر مغلف فى صور الخيال الرمزى . ومعنى هذا أن الفكر الشعرى ليس مجردا ، كما أنه فى الوقت نفسه ليس عاطفة مجردة ، بل هو تعبير أصيل عن بعض الخبرات الإنسانية والأفكار البشرية من خلال الصور الحسية والمقولات الوجدانية .

ونحن نلاحظ ـ خصوصا فى الشعر الغنائى الحديث ـ أن هناك نزوعا خفيا نحو العودة إلى « الأصول » أو الارتداد إلى « الينابيع » ، بحيث أن الشاعر ليكاد يطرح المعانى التقليدية للألفاظ ومشتقاتها ، وكأنما هو يريد أن يعيد للألفاظ نضارة الشباب . والواقع أن اللفظ الواحد فى القصيدة لا يشير فى العادة إلى مجرد معنى موضوعى بحت ، بل هو ينطوى أيضا على معنى آخر أعمق ، ألا وهو ذلك المعنى الاخاذ الأصلى للكلمة . وهذا هو الملاحظ مثلا فى بعض ألفاظ القصيدة الغنائية الحديثة : فإن لهذه الألفاظ من الجدة والنضارة ما يجعلها ترن فى آذاننا ، كما لو كانت قد صدرت مباشرة عن الينبوع الأصلى ، وكأن الشاعر قد نطق بها للمرة الأولى « هنا والآن Hic et nunc » ، فى ذلك السياق الخاص وبهذا المعنى الخاص . وحين نقول عن اللفظ فى القصيدة إنه يانع نضر ، غض ، أو إنه جديد نقى صاف ، فإننا نعنى بذلك أنه لفظ يبدو وكأن أحدا لم يمسه من قبل ، أو كأنما هو قطعة من البلور النقى ، الذى تبلورت فيه قطعة من الواقع الخفى . وإذا كان كثير من الناس العمليين الذين يشغلون أنفسهم بالأشياء النافعة ، لا يجدون فى الشعر الغنائى سوى ظاهرة صبيانية عديمة الجدوى ، فذلك لأن هذا الشعر لا يحمل أية عبارات واضحة صريحة ، أو أية

تقريرات لفظية مباشرة ، بل هو ينطوى على ضرب من السحر البيانى ، وينطق بألفاظ هجينة غريبة ، ويصطنع لغة بعيدة كل البعد عن مصطلحات الحياة الواقعية العملية . والواقع أن هذا التوجس من لغة الشعر قائم باستمرار ، لأن لغة الشاعر ، ليست لغة سوية عادية على الاطلاق ، بل هى لغة جديدة غريبة لا تكاد تشبه اللغة المتداولة فى العادة بين الناس . وأيا ما كان اتجاه الشاعر فإنه لابد من أن يكون قد استشعر الحاجة إلى ارتياد الينبوع الأصلى للغة ، ومن ثم فإنه لابد من أن يكون قد أحس بالرغبة فى إبداع لغة جديدة تكون أقدر على التعبير المباشر ، وهذا هو السر فى التجاء الشعراء أحيانا إلى الألفاظ المبتكرة أو الكلمات الهجينة ، وكأنما هم يريدون ان ينفذوا إلى أعماق اللغة القديمة لكى يبحثوا عن الكلمات الأصلية غير البالية ذات القدرة على النفاذ إلى القلوب . ومعظم الشعراء الغنائيين المشهورين لابد من أن يكونوا قد أضافوا إلى اللغة ألفاظا جديدة أصيلة أو كلمات مغمورة لم تكن معروفة حتى ذلك الحين ، أو هم على الأقل لابد من أن يكونوا قد أعادوا إلى الحياة ألفاظا منسية مهجورة ، أو لابد من أن يكونوا قد أعادوا إلى بعض كلمات اللغة العادية معانيها الأصلية النضرة . وليست محاولات بعض الشعراء المحدثين من أجل تضمين قصائدهم ألفاظا عامية أو اصطلاحات تكنيكية أو كلمات مغمورة مهجورة – كما فعل برخت مثلا – سوى مجرد نزعة وثيقة الصلة بهذا الاتجاه ، وإن اختلف المضمون فى هذه الحالة .

بيد أن الشاعر ليس إلا مجرد مكتشف يرتاد مجاهل الخبرة البشرية الواسعة ، وهو بمثابة مرآة يستطيع الآخرون من خلالها أن يروا ما لم

تسبق لهم رؤيته من أبعاد الواقع البشرى . ونحن حينما نعمد إلى اتخاذ وجهة نظر الشاعر ، أو حينما نتخذ من منظوره الخاص منظوراً لنا ، فإننا لابد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى رؤية العالم من خلال عيانه الخاص ؛ وعندئذ قد يخيل إلينا أننا لم نر العالم قط من قبل فى هذا الضوء الخاص ومن هذه الزاوية الخاصة . ومن هنا فإن أعمال بعض الشعراء الغنائيين العظماء من أمثال جوته وهلدرلن وشلى ووردسوورث وغيرهم ، ليست مجرد قطع مبعثرة غير متماسكة من حياة هؤلاء الشعراء ، بل هى أشكال رمزية تكشف عن وحدة عميقة واستمرار حى ، فهى تضع بين أيدينا صوراً لواقع الوجـــود البشرى ، ونحن نستطيع — من خلال الشاعر — أن نجد فى أنفسنا من القوة ما نستطيع معه التعرف على أبعاد الواقع البشرى ، والكشف عن دلالة الخبرة الانسانية . ومن هنا فإن تجربة الشاعر سرعان ما تندرج فى صميم حياتنا ، لكى تصبح تجربة خاصة لنا ، إذا تمكنا من استيعابها وتمثلها . وقد يستخدم الشاعر فى تعبيره عن مثل هذه التجربة المعانى القائمة بالفعل فى اللغة ، ولكنه يستخدمها عندئذ بطريقة خاصة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديدا . و « الجدة » هنا إنما تنحصر فى الحركة الدينامية ، وفى تفاعل الألفاظ داخل القصيدة ، وفى تلك الظاهرة الفنية التى تجعل من الكلمة الواحدة لا مجرد شكل فنى يحمل مضمونا ، بل مضمونا خاصا فى حد ذاته ، أعنى حقيقة مستقلة قائمة بذاتها . والواقع أن لكل لفظ من ألفاظ القصيدة — مثله فى ذلك مثل أية ذرة من ذرات قطعة البلور — موضعه الخاص أو مكانه المعين . وهذا ما يخلع على القصيدة وحدتها وشكلها وبناءها الفنى . وقد تبدو بعض التغيرات فى وضع بعض الكلمات تافهة أو بسيطة أو عديمة القيمة ،

ولكنها قد تنزع عن القصيدة كل فعاليتها ، وكل تأثيرها الفني ، إن لم نقل بأنها قد تهدم بنيان القصيدة وتكوينها الشكلي ، وعندئذ لا يلبث الجسم البلوري أن يذوب ويتحلل ، لكي لا يلبث أن يستحيل إلى كتلة صماء عديمة الشكل .

وكثيرا ما يحاول بعض علماء الجمال إقامة تفرقة حاسمة بين شعر عظيم وشعر تافه ، على أساس تصنيف موضوعي لقيمة هذا الشعر أو ذاك ، ولكن الحقيقة - فيما يقول كروتشه - أن الشعر لا يمكن أن يقسم إلى شعر كبير وشعر صغير ، بل هو إما أن يكون شعرا عظيما وإما ألا يكون شعراً على الإطلاق . وقد يكون البيت الواحد من الشعر قصيدة تامة مكتملة في ذاتها ، ولكن على شرط أن يهز أوتار النفس البشرية وأن يحدث لديها تلك الصدمة الجمالية اللازمة لكل عمل فني مكتمل . وإذن فقد يكون من العبث أن نحاول تصنيف الأعمال الفنية عموما والأعمال الشعرية خصوصا ، بالاستناد إلى معيار خارجي ، هو الموضوع الذي تدور حوله ، مادام الموضوع لا يزيد عن كونه مجرد مادة تخرج بطبيعتها عن نطاق الجمال بمعناه الدقيق . وأما الحديث عن شعر عظيم وشعر تافه ، فهو في الحقيقة مجرد تعبير مجازي كمي عن شيئين مختلفين اختلافا كيفيا ، ألا وهما : الشعر واللاشعر . واللاشعر ليس شعرا تافها أو سيئا أو قبيحا ، وإنما هو على النقيض تماما من الشعر ، بمعنى أنه أمر مختلف تماما الاختلاف عما اصطلحنا على تسميته باسم الشعر ، نظراً لأنه يندرج تحت ضرب آخر من ضروب النشاط البشري .

وإذا كان كثير من علماء الجمال قد وضعوا الشعر في مركز الصدارة بالنسبة إلى كل ما عداه من فنون ، فذلك لأنهم قد وجدوا في الشعر

أسمى ضرب من ضروب النشاط الجمالى . وهذا « كانت » مثلا يدخل فى حسابه عند الحكم على القيمـــة الجمالية لفن الشعر بعض الاعتبارات الأخلاقية والنفسية ، فيقرر أن « الشعر يربى المخيلة ، ويوسع من آفاق الذهن ، ويمدنا بما لا حصر له من أفكار . وهو يقول فى موضع آخر « إننا لو حكمنا على قيمة الفنون الجميلة بالاستناد إلى الثقافة التى يزودنا بها كل فن ، أو مدى الترقى النفسى الذى يصيب ملكاتنا من جراء ممارسة هذا الفن أو ذاك ، لكان الشعر أسمى الفنون جميعاً ، ولكانت الموسيقى آخر الفنون قاطبـــة ، » (نظراً لأنها تكاد تقتصر على استثارة وجداننا أو التلاعب بأحاسيسنا ») .

وهكذا نرى أن بعض فلاسفة الجمال الذين رأوا فى الشعر أسمى الفنون الجميلة قاطبة ، قد انتهوا فى خاتمة المطاف إلى اعتبار الشعر ضرباً من الفلسفة المنظومة ، وكأن الشاعر مجرد فيلسوف قد ضل سبيله . ولكن بعضاً من فلاسفة الجمال قد أخذوا على أصحاب هذا الرأى أنهم لم يفهموا النشاط الفنى على حقيقته ، وبالتالى فقد خلطوا بين تصورات الفلسفة العقلية ومقولات الفن الجمالية . وهؤلاء يأخذون على « كانت » مثلا أنه قد حط من شأن الموسيقى ، بدعوى أنها عاجزة عن التعبير عن نفسها بوضوح كالشعر ، وأنها لا تكاد تعدو فى تصويرها بعض الحالات النفسية الغامضة المختلطة ؛ والموسيقى — فى رأى هؤلاء — فن رمزى يخاطبنا بلغة عميقة دقيقة ، ألا وهى لغة القوى الوجدانية الباطنة فى أعماق ذواتنا . وما دام المهم فى الحالة الجمالية هو شدة الوجدان ورقته ،

لا وضوح الفكرة او تحدد المعنى فسيظل ، فن الموسيقى — فيما يزعم أصحاب هذا الرأى — هو الفن الأسمى أو الفن بالذات . وينسى هؤلاء — كما نسى خصومهم — أن لكل فن لغته الخاصة التى لا موضع لموازنتها أو مقارنتها بلغات غيره من الفنون ،فليس ثمة موضع للمفاضلة بين الفنون ، ما دامت كل لغة من هذه اللغات إنما هى فى صميمها لغة نوعية أصيلة ، هيهات لأية لغة أخرى أن تقوم مقامها .

---

١١ - الجمال والخبرة الجمالية

اعتاد الفلاسفة التمييز بين نوعين من القيم : قيم نسبية متغيرة تعد وسائل إلى غايات أبعد منها — كالصحة أو الثروة التي تطلب لتحقيق السعادة — وقيم مطلقة ثابتة ينشـــدها الإنسان لذاتها ولا يلتمسها لأغراض أخرى يبتغيها من ورائها كالسعادة التي تعد خيراً فى ذاتها .

والنوع الأول من القيم يختلف من عصر إلى آخر ، ومن بيئة إلى أخرى ، فى حين أن النوع الثانى منها مطلوب فى كل زمان ومكان . وهو فى غنى عن أى دليل أو برهان : فالإنسان — مثلا — ينشد الحق ، ويسعى وراء الخير ، ويعشق الجمال ، دون أن يكون فى وسعنا اعتبار هـذه المثل العليا الثلاثة ... ألا وهى الحق والخير والجمال ... وسائل نهدف من ورائها إلى تحقيق غايات أبعد منها ، لأنها جميعاً غايات فى ذاتها لا تفتقر إلى تبرير ، أو قيم مطلقة لا تحتاج إلى تفسير .

ولو أننا نظرنا — مثلا — إلى قيمة « الجمال » ، لوجدنا أن البشر فى كل زمان ومكان قد أولعوا بالجميل ، وعزفوا عن الدميم ، دون أن يفطنوا منذ البداية إلى أن « الجمال » قيمة مطلقة تطلب لذاتها .

وحسبنا أن نعود إلى معظم الديانات البدائية القديمة ، لكى نتحقق من أن أهلها كانوا يتعبدون لإله الجمال بوصفه أحد الآلهة الكبرى التى تتدخل فى مصير الإنسان ... وأما فى الديانات السماوية فإننا نجد نصوصاً كثيرة تشهد بأن الله جميل يحب الجمال ، وأن الخالق — سبحانه —

قد جبل الإنسان على صورته ومثاله ، وأنه بالتالى قد خلق الإنسان جميلا ، وأودع فى فطرته الإقبال على الجمال ، والانجذاب إلى كل ما هو جميل ... ومن هنا فقد سمى أحد الفلاسفة الجنس البشرى كله باسم « جنس عباد الجمال » ... بينما ذهب غيره إلى أن الطبيعة شاءت أن تجعل من « الجمال » عنصراً أساسياً من تلك العناصر الجوهرية التى تعمل على بقاء النفس البشرية . فليس حب الجمال مجرد عرض دخيل على الذات الإنسانية ، بل هو واحد من تلك المقومات الأساسية التى تكون جوهر النفس البشرية ... ولعل هذا ما عناه الفيلسوف الفرنسى المعروف جان جاك روسو حينما كتب يقول :

« لو استطاع أحد يوماً أن ينتزع من قلوبنا حب الجمال لما بقى للحياة فى أعيننا أى سحر » .

وسواء أكان تعلقنا بالجمال الحسى أم بالجمال الروحى ، فإن من المؤكد أن لذة « تأمل الجمال » هى بشهادة الفنانين والمتصوفين على السواء أقوى اللذات البشرية جميعاً ، وأنقاها وأسماها . .

ولكننا إذا كنا نطلق على كثير من موضوعات الطبيعة والفن صفة الجمال ، فإننا لا نكاد نتفق على تعريف الجمال أو تحديد خصائص الشىء الجميل ... وآية ذلك أن ورقة الشجر وشعاع الشمس ولوحة المصور وسيمفونية الموسيقار ... هذه كلها تثير فى نفوسنا إحساساً قوياً بالجمال ، ولكننا لا نعرف على وجه التحديد ما الذى يجمع بينها جميعاً . ولو أننا سألنا أى شخص عادى لماذا كان هذا الشىء المعين جميلا ، لأجابنا بقوله ...

« إنه جميل لأنه يعجبنى أو يروقنى أو يسبب لى إحساساً بالارتياح » ... الخ .

ولكنه قد لا يستطيع أن يحدد لنا مفهوم الجمال ، أو أن يفسر لنا طبيعة الإحساس بالجمال .

وقد نجد أنفسنا بإزاء منظرين مختلفين تمام الاختلاف ، فنقول عن كل منهما على حدة إنه جميل ، دون أن يكون فى وسعنا أن نحدد على وجه الدقة عناصر الجمال المشتركة بينهما . وكذلك قد نبدى إعجابنا بلوحتين مختلفتين تمام الاختلاف ، فنحكم عليهما بأنهما « عملان فنيان » ممتازان ، دون أن تكون هناك أية سمات مشتركة تجمع بينهما من حيث الشكل أو من حيث المضمون .

ومن هنا فقد ذهب البعض إلى أنه لا سبيل إلى تعريف الجمال ، ما دمنا نجد أنفسنا عاجزين دائما عن تفسير سر «الجمال» فى الشىء الجميل . ويمضى آخرون إلى حد أبعد من ذلك فنراهم يؤكدون أن الجمال سرعان ما يتبدد ويتلاشى بمجرد ما نحاول أن نحلله أو أن نفسره ... وهكذا قنع بعض المفكرين بتذوق الجمال دون العمل على فهمه ، بدعوى أن الإحساس بالجمال أجدى علينا بكثير من إضاعة الوقت فى العمل على البحث عن سر الجميل ، أو إرهاق الذهن بالتساؤل عن كيفية إحساسنا بالجمال .. ولعل هذا ما انتهى إليه الفيلسوف الأسبانى المعاصر سنتيانا فى كتابه القيم المسمى باسم « الإحساس بالجمال » حيث نراه يقرر بصراحة :

« إن الجمال على نحو ما نشعر به أمر لا يقبل الوصف ، فليس فى وسعنا مطلقاً أن نحدد ما هو جميل ، أو أن نعرف على وجه الدقة ماذا عسى أن يكون معنى الجمال » .

بيد أن كثيراً من الفلاسفة — مع ذلك — قد حاولوا تفسير ما فى الأشياء الجميلة من جمال ، فذهب قوم منهم إلى أن هناك صفات أساسية إذا توافرت فى الشىء عد جميلا ، وهذه الصفات تكاد تنحصر فى مفاهيم الكمال والانسجام والتوافق ، وإن كان البعض يضيف إليها خصائص أخرى فرعية كالوحدة والتوازن والإيقاع والتباين والتناسب والتنوع والنظام والتناظر والرشاقة ... الخ .

وأصحاب هذا الرأى يجعلون من « الجمال » ضرباً من « السمو الطبيعى » أو الامتياز الطبيعى فيقولون إن الموضوعات الجميلة — سواء أكان ذلك فى الطبيعة أم فى الفن — إنما هى تلك الأشياء المتكاملة المتسقة التى تجمع بين الانسجام والتقابل والتوافق ...

ويحاول أحد الباحثين العرب — ألا وهو المرحوم الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد — أن يفسر لنا الجمال بالحرية ، فيقول إن الشىء لا يكون جميلا إلا بقدر ما هو حر طليق من القيود التى تعوق حركة الحياة ... وآية ذلك أن الوردة الطبيعية أجمل من الوردة الصناعية — إذ الحياة تجرى فيها — والماء الجارى أجمل من الماء الآسن — لأن الحركة متدفقة فيه — والصوت المنطلق أجمل من الصوت المحتبس ، لأن نبراته تخرج فى سهولة ويسر — . والأمثلة عديدة على ما بين الجمال والحرية من صلة وثيقة ، خصوصاً وأن المهمة الأولى للفنان — فى رأى العقاد — هى أن ينقلنا

من عالم القيد والضرورة إلى عالم الانطلاق والحرية . ولبس الجمال الفنى فى أية قصيدة من القصائد سوى مجرد تعبير عن قدرة الشاعر على استخدام قيود الوزن والقافية من أجل الانطلاق فى عالم الخيال الحر دون عقبات أو عراقيل .

وهكذا ينتهى العقاد إلى القول بأن الجمال والحرية وجهان لحقيقة واحدة ...

وهناك نظريات أخرى عديدة فى تفسير الجمال ... فالعالم الإنجليزى — دارون — مثلا يربط الجمال بالحب أو الجنس ، بحجة أن الأصل فى الجمال هو الجاذبية الجنسية ، وأن المحبين هم الذين يبتدعون الجمال ويتصورونه ... وأن الشعر نفسه هو وليد الحب والخيالات الغرامية ...

والفيلسوف الألمانى « كانت » يفسر الجمال بالشعور السار أو الإحساس بالارتياح ، على شرط أن يكون هذا الإحساس خالياً من كل أثر من آثار المنفعة أو الفائدة أو الغائية ... هذا إلى أن « كانت » يفرق بين « الجمال الطبيعى » و « الجمال الفنى » فيقول ...

« إن الجمال الطبيعى شىء جميل ، وأما الجمال الفنى فهو تصوير جميل لشىء » .

وهذه الفكرة قد حدت ببعض علماء الجمال إلى القول بأنه ليس فى استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة « جمالا فنياً » يكون هو الأصل فى كل إنتاج فنى ، بل لا بد من أن نعترف بأن الفن هو الذى يسمح لنا بأن

تحكم على الطبيعة ، وبالتالى فإن مدرسة الفنان هى « الصنعة » لا الطبيعة ...

وليس فى وسعنا — بطبيعة الحال — أن نأتى هنا على سائر تفسيرات الفلاسفة للجمال ، وإنما حسبنا أن نقول إن علماء الجمال المحدثين قد أصبحوا يهتمون بالخبرة الجمالية نفسها أكثر مما يهتمون بتحديد مفهوم « الجمال » ... والمقصود بالخبرة الجمالية هنا تلك التجربة الكشفية التى يقوم بها الفنان حين يحاول أن ينظر إلى الأشياء بطريقة جديدة غير معهودة . والواقع أن ما يجعلنا ننشد الجمال فى الطبيعة إنما هو ما تنطوى عليه مناظرها من « عدم تحدد » : لأن انعدام التحدد يهيب بعيوننا أن تبحث ، ويحفز نظرنا على التأمل . وربما كانت السمة الرئيسية التى تميز الخبرة الجمالية هى أنها تدعونا إلى التأمل والمشاهدة ، وتفتح أمامنا آفاقاً للنظر والتطلع ، فتجعلنا « نرى » ما تمنعنا الحياة العادية من رؤيته بسبب ما فيها من نفعية وإشباع مباشر ... وإذا كان للشىء الجميل ثراؤه وخصوبته ، فذلك لأنه يثير لدينا ضرباً من الحساسية المختلطة الغامضة التى تجعلنا عاجزين عن تحديد مضمونه أو فض أسراره .

ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه بعض علماء الجمال من أن ثمة علاقة وثيقة بين « الجمال » و « الغموض » — أو السرية — بدليل أن القصيدة لا تكون جميلة إلا إذا نقلتنا إلى عالم خيالى غريب لا عهد لنا به . ومعنى هذا أن موطن الجمال فى الشىء الجميل إنما يكمن على وجه التحديد فى جانبه الضمنى الخفى ، وعندئذ لا يكون المنظر الطبيعى مجرد منظر عادى ، بل يظهر أمامنا بصورة حقيقية غنية خصبة لا يفصح

ظاهرها عن باطنها ، ولا يذيع مظهرها الخارجى سر حقيقتها الدفينة .

والواقع أن « الجمال » ليس صفة أو صفات مستقرة فى باطن الأشياء ، بل هو مجموعة من « العلاقات » التى يكتشفها الفنان أو المتأمل ، فيضفى عليها بذلك طابعاً واقعياً عينياً ...

ومن هنا فإن ما يراه الفنان من « المنظر » الطبيعى إنما هو شىء آخر مختلف كل الاختلاف عن المنظر نفسه ...

وهذا هو السبب فى أن بعض علماء الجمال قد عرفوا العبقرية الفنية بأنها « القدرة على إدراك كل شىء بطريقة مخالفة تماماً لما لدينا من عادات مكتسبة فى النظر إلى الأشياء » .

وحينما يقول بعض الباحثين إن الخبرة الجمالية هى فى جوهرها عالم روابط جديدة أو علاقات مبتكرة ، فإنهم يعنون بذلك أن الفنان يحلل ويقارن ... ويزاوج الألوان أو يعارضها ، ويمارس ما لديه من قدرة على إدراك العلاقات والتأليف بينها ، والتعبير عنها بلغة الألوان والأضواء والأشكال ... الخ .

وهكذا نخلص إلى القول بأن الشىء الجميل إنما هو تلك الصورة الخصبة التى تنطوى على آلاف من الأشكال الممكنة ، فلا يكاد المرء يفتح عليها عينه ، حتى يجد نفسه بإزاء جمهرة عديدة من الأشكال والأطياف والصور . وإذن فإن الخبرة الجمالية هى بحث مستمر ، واكتشاف دائب ، ما دام الجمال لا يوجد أمامنا بوصفه حقيقة جاهزة ،

قد تم العثور عليها ، بل هو يمثل أمامنا دائما بوصفه شيئاً يمكن العثور عليه أو حقيقة غامضة لازال علينا أن نحاول فض أسرارها . وربما كان من بين أفضال علم الجمال على الباحثين فى أسرار هذه القيمة الكبرى أنه قد بين لهم أن الجمال لا يقوم إلا فى إدراك العلاقات وأن الخبرة الجمالية إنما هى رحلة كشفية نمضى فيها إلى الطبيعة ، لكى نستطلع ما فيها من أسرار تحجبها عنا مطالب الحياة العادية .

١٢ - التربية الجمالية وأثرها على الذوق

لقد كان المفكرون يقولون قديما « إن الذوق شيء ليس في الكتب » ؛ ولعلهم كانوا يعنون بهذا القول أن « الحساسية الجمالية » فطرة لا تكتسب ، وأن « الذوق الفني » موهبة طبيعية لا تعلم . ولكننا اليوم بعد ترقي الدراسات السيكولوجية والتربوية أصبحنا نعلم حق العلم أن هناك تربية للوجدان Education of feeling كما أن هناك تربية للتفكير Educatin of thinking وإن « تربية الوجدان » لا تقتصر على تنمية الشعور الخلقي ، بل هي تمتد ايضا الى تنمية الشعور الجمالي Aesthetic ولئن يكن من العسير علينا أن نفصل « الوجدان » عن التفكير » لأن « الوجود البشري » وحدة عضوية لا تقبل التجزئة ، إلا أن الملاحظ بصفة عامة أننا قد درجنا على إغفال « التربية الوجدانية » ، وقصر كل أو جل اهتمامنا على « التربية الذهنية » .

ولكن إذا سلمنا - مع الكثير من علماء النفس - بأن مهمة التربية هي العمل على تحقيق نمو متوازن للشخصية ، فلا بد لنا - بالتالي - من الاعتراف بضرورة تنمية الوظائف الوجدانية ، جنباً إلى جنب مع الوظائف العقلية ، خصوصا وأن الصلة وثيقة بين هذين النوعين من الوظائف النفسية ، بحيث أن ما يؤثر على « الوجدان » لابد في الوقت نفسه من أن يؤثر على « التفكير » . فليست « التربية الوجدانية » عملية نفسية مستقلة تمام الاستقلال عن « التربية الذهنية » ، بل هي جزء لا يتجزأ من تلك العملية السيكولوجية المتكاملة التي اصطلحنا على تسميتها

باسم « بناء الشخصية » . وقد دلتنا التجارب على أن ضحالة التفكير كثيراً ما تسير جنبا إلى جنب مع جفاف العاطفة ، لأن الذين لم يعانوا فى حياتهم الشخصية أية خبرات وجدانية تجيش بالصدق والعمق والامتلاء هم فى العادة أميل الناس إلى السطحية ، ومن هنا فإن « التفكير الضحل » كثيراً ما يواكب « الوجدان الضحل » ، خصوصا إذا دأب المرء على « استعارة » مشاعر الآخرين ، على نحو ما « يستعير » أفكارهم . ولعل هذا هو السبب فى حرص الكثير من علماء التربية على القول بأنه لابد للشخصية السوية المتكاملة من أن تكون لها أفكارها الخاصة ، ولكن لابد أيضاً من أن تكون لها عواطفها الخاصة ، ومعنى هذا أن « تكامل الشخصية » رهن بأصالة الوجدان ، وصدق العاطفة ، وعمق الحياة الانفعالية . ولا شك أن « النضج » العاطفى مظهر هام من مظاهر « تكامل الشخصية » لأن قيام التوازن الصحيح بين مجموعة الانفعالات المختلفة التى تعمل عملها فى باطن الشخصية هو العلامة المميزة للصحة النفسية . وكثيراً ما يكون عجز الشخصية عن الاحساس بأية عاطفة قوية صادقة راجعا إلى خلو حياتها النفسية من الخبرات الذاتية التى توقظ فى النفس الإحساس بالعمق والاصالة . وهذا هو حال أولئك الذين يحيون فى العادة على سطح الحياة ، دون أن ينفعلوا بشىء . وأمثال هؤلاء قد عدموا الإحساس بالقيم ، لأنهم قد اعتادوا كل أمر ، فلم يعد يسترعى انتباههم شىء ، ولم يعودوا يعجبون بأى شىء .

ولا شك أن القدرة على التعجب هى المظهر الأول لنمو حياتنا الوجدانية - إن لم نقل حياتنا الجمالية - . وربما كان أسوأ ما فى الإنسان

المعاصر - على حد تعبير الفيلسوف الألمانى « هارتمان Hartmann » -
أنه أصبح موجودا متبلداً لاشىء يدهشه ، ولاشىء يحرك شغاف قلبه،
ولاشىء يستثير حياته الباطنية . وليس « الخواء النفسانى » الذى أصاب
كثيرا من الناس سوى عرض من أعراض ذلك « المرض الوجدانى »
الذى أصبح معه إنسان العصر الحديث عاجزا أو شبه عاجز عن الشعور
بأى تعجب أو دهشة أو حماسة Nil admirari . ولا شك أن حياة
تقوم على السرعة والتعجل ، دون أن يكون فيها أى موضع للتمهل أو
التأمل ، لا يمكن أن تكون إلا حياه خاوية لا أثر فيها للأصالة أو العمق .
ومن هنا فقد أصبح الإنسان المعاصر ينتقل من خبرة إلى أخرى ويجتاز
إحساسا بعد آخر ، دون أن يتعمق شيئا ، أو يتوقف عند أى شىء . .
وهكذا أصبح « التبلد الوجدانى » سببا فى نشأة ضرب من « العمى
الاخلاقى » Moral blindness الذى اقترن بعجز الإنسان المعاصر
عن « رؤية القيم » . وليست مهمة « التربية الوجدانية » اليوم سوى
العمل على إيقاظ احساس الإنسان بالقيم ، حتى يصبح أقدر على «تذوق»
الحياة . وقد كان الرومان يصفون الانسان فيقولون عنه إنه «عارف» أو
حكيم Homo sapiens ، ولكن كلمة المعرفة أو « الحكمة » Sapientia
عندهم لم تكن تعنى سوى الذوق Taste ، فلم يكن الرجل الحكيم عندهم
سوى ذلك الإنسان المتذوق Taster ، الذى يتمتع بقدرة خاصة على
تذوق القيم الكامنة فى الحياة واجتلاء ضروب « الثراء » الباطنة فى أعماق
الوجود . ولا سبيل لنا اليوم إلى استرجاع هذا « الذوق » اللهم
إلا بتنمية قدرة المرء على «التعجب» ، وتربية إحساسه بالقيم ، حتى يصبح

أقدر على الانفعال بضروب الثراء الكامنة فى الوجود ، وأرهف إحساسا بصنوف الجمال والانسجام الباطنة فى الحياة .

وهنا تأتى التربية الجمالية فتكون بمثابة الوسيلة الفعالة لاتاحة الفرصة أمام الحدث الصغير حتى يقف على خير ماتم تحقيقه ، إن فى مضمار الفن أم فى مضمار الصناعة . والواقع أنه لا بد للمربى من أن يهيىء الفرصة لتلاميذه حتى يشهدوا بعيونهم بعض روائع الفن ويسمعوا بآذانهم بعض الأعمال الموسيقية الممتازة ... إلخ . ولن يتأتى للشباب الصغير أن يكون فكرة صحيحة عن « القيم الجمالية » اللهم إلا إذا اتيحت له الفرصة لرؤية بعض الأعمال الفنية الأصيلة ، بحيث يصقل ذوقه عن طريق مثل هذا الاحتكاك المباشر بروائع الفن .

وليس من الحكمة فى شىء أن يتدخل المعلم باستمرار فى صميم تجربة الطفل ، بل لابد من أن يتركه يجرب بنفسه ولنفسه . فإذا كان الطفل بصدد مطالعة إحدى القصائد أو مشاهدة إحدى اللوحات أو سماع إحدى المقطوعات الموسيقية ، وجب على المعلم أن يلتزم الصمت ، حتى يدع للتلميذ فرصة تذوق « العمل الفنى » بنفسه . ومعنى هذا أنه لا بد للطفل من أن يكتسب خبرته الجمالية بجهده الخاص ، دون أن يتدخل المعلم منذ البداية فى توجيه تلك الخبرة أو تحليلها أو نقدها . ولا شك أن كل استجابة خاصة يبديها الطفل تلقائيا بازاء أى عمل فنى لهى أجدى وأنفع من أى حكم جمالى يصدره تحت تأثير توجيه مباشر من جانب معلمه . ولا غرو فإن انطباعات الأطفال المباشرة كثيرا ما تكون أصدق من شتى التحليلات النقدية التى يسايرون فيها آراء سابقة

سمعوها عن بعض أساتذتهم . ولكن هذا لايمنعنا من القول بأنه لا بد للطفل فى مرحلة لاحقة من أن يمتاد « نقد » الأعمال الفنية ، وإصدار بعض « الأحكام الجمالية » على ما تتاح له الفرصة لمعرفته من قصائد ولوحات ومسرحيات وروايات وغير ذلك . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن تذوق المرء لأى فن من الفنون يسير جنباً إلى جنب مع قدرته النقدية على فهم ذلك الفن . فليس ثمة تعارض مطلق بين التفهم والتذوق ، أو بين التفكير والوجدان ، بل لا بد من تعبئة كل الطاقات السيكولوجية ، بما فيها الدهشة العقلية والتفكير النقدى ، من أجل « تذوق » الأعمال الفنية على الوجه الأكمل .

على أن مهمة التربية الجمالية لا تقف عند « النقد » و « التقييم » ، بل هى تمتد أيضا إلى « الفعل » و « الانتاج » . فليس فى استطاعة المربى أن يقتصر على دعوة الطفل إلى « التأمل » و « المشاهدة » ، بل لابد له من أن يدعوه أيضا إلى « التحقيق » و « الممارسة » . ولعل هذا ما قصد إليه بعض علماء التربية حينما دعوا إلى تطبيق مبدأ العمل الشخصى The principle of Do-it-yourself فى مضمار تربية الاحساس الجمالى . وهنا يكون على المربى أن يتيح الفرصة لتلاميذه حتى يستخدموا أيديهم فى ممارسة بعض النشاطات الفنية ، كأعمال صناعة الخزف والمنتجات الخشبية وما إلى ذلك . وليس ما يمنعنا من أن نترك للتلميذ فرصة استخدام مواهبه فى إبداع بعض الأعمال الدرامية أو الموسيقية أو الشعرية أو الغنائية ... إلخ . وليس الغرض من أمثال هذه التجارب هو تهيئة الفرصة أمام الطفل لبلوغ أعلى مراتب المهارة ، بل الغرض

منها هو تزويده بالقدرة اللازمة للتحكم فى المادة . . وهذا التحكم إنما هو فى حد ذاته جهد فنى يتيح له الفرصة للتعبير عن عواطفه وأفكاره وخطراته من خلال بعض الأعمال الحسية المرئية . فالممارسة اليدوية التى يقوم بها الطفل حين يحاول إحراز أية مهارة فى تشكيل المادة أو صياغتها أو صقلها أو تحويرها إنما هى فى الحقيقة « خبرة جمالية » تأتى بالطفل إلى أعتاب الفن . ولا زلنا فى حاجة إلى القول بأن الكثير من الفنون كالتصوير والموسيقى مثلا لا تعتمد على المشاهدة أو الاستماع بل هى تستلزم المحاولة أو الممارسة . فليس فى استطاعة الطفل أن يتعلم فن التصوير أوفن الموسيقى عن طريق الاقتصار على تأمل بعض اللوحات الفنية أو الاكتفاء بالاستماع إلى بعض المقطوعات الموسيقية ، بل لابد له من استخدام يديه فى استعمال الألوان أو فى العزف على إحدى الآلات الموسيقية . وليس من شك فى أن امتلاك الشاب لناصية فن من الفنون أو حرفة من الحرف إنما هو عامل هام من عوامل بناء شخصيته ، لأن مثل هذا الامتلاك ينتقل به من مستوى معاناه الخبرة إلى مستوى تحقيقها أو أجرائها . فالتربية الجمالية هى التى تدفع الإنسان لأن يسهم فى العمل على زيادة ثراء الحياة عن طريق تزويد الناس بأسباب « حب الحياة » .

وإذا كان إنسان العصر الحديث أحوج ما يكون اليوم إلى تربية جمالية ، فما ذلك إلا لأنه فى مسيس الحاجة إلى « وعى جمالى » يوقظ إحساسه بالقيم . والحق أننا نحشو أذهان أبنائنا بالكثير من المعارف والمعلومات والأفكار ، ولكننا قلما نحرص على تزويدهم

بالقدرة على الدهشة والإعجاب و « التفتح الوجدانى » . وليست مهمة المربى اليوم سوى العمل على إبراز أهمية « التربية الجمالية » ، ودورها فى صقل ذوق الفرد ، حتى يفتح من جديد أمام الإنسان « عالم القيم » الذى طالما عميت عنه عيون بنى الإنسان .

---

١٣ – فلسفة الفن عند المازنى

قد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن المازنى – رحمه الله – لم يكن مجرد أديب أو كاتب أوفنان ، وإنما كان إيضاً مفكراً أو فيلسوفاً أو رجل عقيدة وإيمان . ولكن على حين أن « المازنى الأديب » قد لتى اهتماماً كبيراً من جانب الكثير من الباحثين والنقاد ، وفى مقدمتهم جميعاً العقاد ومحمد مندور وفتحى رضوان وغيرهم ، نجد أن « المازنى الفيلسوف » قد بقى شخصية مجهولة لم يحفل بدراستها أرباب الفكر والمشتغلون بالفلسفة فى مجتمعنا العربى .

حقاً إنه قد لا يكون فى وسعنا أن نفصل « المازنى الفيلسوف » عن « المازنى الأديب » : فإن معظم مؤلفات أديبنا الكبير – وعلى رأسها « حصاد الهشيم » – دراسات أدبية لا تخلو من طابع فلسفى . ولكن من المؤكد أن فكر المازنى لم يلق بعد من العناية ما هو جدير به .

المازنى وكثرة السح والهطلان

وقد يجد البعض شيئاً من الحرج فى الحديث عن « فلسفة مازنية » ، خصوصاً وقد اشتهر المازنى بالثرثرة وكثرة « السح والهطلان » (على حد تعبيره هو نفسه) . ولكن أحداً لن ينكر على المازنى احتفاله بالفكرة ، وعنايته بالبحث عن الحقيقة ، على الرغم من اهتمامه بالحديث

الموشى والعبارة الانيقة الرشيقة ! ولعل هذا ما فطن إليه الناقد المعروف المرحوم الدكتور بشر فارس حينما كتب يقول : « إن استرسال صديق المازنى من الترسل اللطيف ، فلا فضول فى تدوين الفكرة ، وإنما الحديث ينبثق ويسيل ويصح على غير كدر ولا أش . . والمازنى إذا أطلق القلم عرف ما يريد ، ثم تخطر له الفكرة تلو الفكرة ، فيصل أطراف السلك بعضها ببعض ، ويسيرها إلى الغاية التى تشغل صدره . »

الحياة الفردية والحرية

ولو شئنا أن نلخص فلسفة المازنى فى كلمة أو كلمتين ، لكان فى وسعنا أن نقول إن المازنى فيلسوف الحياة ، والفردية ، والحرية .

والحياة — فى رأى أديبنا العربى الكبير — قوى مطلقة تحكمها قوانين . ومعنى هذا أن فى الحياة من التناقض الشىء الكثير ، ولكن ليس فى الحياة فوضى أو اضطراب : والمازنى يرى أنه لا آخر للتنوع فى صور الحياة ، فإن الحياة مطلقة الحرية فى انتقاء الصور التى تبدو فيها وتتشكل بها . وإذا كان من شأن الحياة أن تخرج باستمرار أشكالا متنوعة ، فذلك لأنها لا تتقيد فى إبداعها بقالب معين أو أسلوب محدد ، بل هى تخلق دون تكرار ، وتبدع دون إملال ، ولو كانت الحياة مقيدة بصورة أو صور معينة لا تخرج عنها ، لكان تعاقب الأحياء تكراراً سخيفا لا معنى له . وتصور أن الناس مثلا يخلقون على طراز واحد لا يتغير ، ويصبون فى قالب لا يتعدد ! ألا يكون كل جيل فى هذه الحالة

صورة معادة لكل جيل سبقه ؟ نعم بلا شك ! وماذا يكون معنى هذا التكرار المستمر ؟ لا معنى على الإطلاق ! » (« قبض الريح » ١٩٢٧ ص ٣٦ — ٦٤) . وإذن فإن فى الحياة من الجدة والإبداع والتطور المستمر ، ما يدفعنا إلى القول بأنه ليس هناك تكرار ولا ترديد ولا إعادة ، وبالتالى فإنه ليس ثمة إسراف ولا إملال ولا رتابة .

الفردية فى رأى المازنى

ولو سألنا المازنى الآن عن السمة الأولى التى تتسم بها الحياة ، لكان جوابه أن « الفردية هي السمة الأولى التى تبديها الحياة أو تبدو معها . » ولا يقتصر المازنى على القول بأن الإنسان يحس ذاته قبل أن يحس غيره ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن « الفرد » قد وجد قبل « النوع » ، وأن الإحساس بالفردية فطرى ، فى حين أن الغرائز الإجتماعية مكتسبة إلى حد كبير . ومعنى هذا أن الشعور بالذات وبالفردية سابق للشعور بالآخر أو بالغيرية .

وإذا كان بعض الفلاسفة المعاصرين قد ذهبوا إلى أن الشعور بالذات شعور متأخر ، وأننا لا ندرك أنفسنا إلا بعد إدراكنا للغير ، فإن المازنى يؤكد — على العكس من ذلك — أن أول ما يحس به المرء بعد أن يأتى إلى هذه الدنيا ، ويشعر بشيء فيها ، إنما هو « نفسه » ، وهو يقول فى ذلك بصريح العبارة « إن كل طفل يظل زمناً غافلا عن كل ما يحيط به من الأشياء والناس حتى أبويه ، بل حتى أمه أو ظئره . وظاهر أن إحساسه بوجود غيره لا يكون إلا على الأيام ،

أى شيئاً فشيئاً ، ولا ينمو ولا يقوى إلا تبعاً لنمو إدراكه لما بينه وبين ما حوله من الناس والأشياء من صلات » .

ولما كانت « الفردية » سمة أساسية من سمات الحياة ، فليس بدعا أن يكون فى الوجود من التنوع ما يمنعنا من القول بوجود تطابق تام حتى بين التوأمين المتشابهين ! ! فلا سبيل إلى الخلط بين أى مخلوقات الحياة ، وليس فى الوجود بأسره فردان يمكن أن نصفهما بأنهما مترادفان، كما نقول عن بعض الألفاظ — تساهلا فى التعبير — بأنها ألفاظ مترادفة ! وإذن فإن كل فرد يخرج من يدى الحياة إنما هو نمط قائم بذاته ، يختلف عما عداه ، أو هو - على الأصح - تعبير جديد عن حرية الحياة فى إبداعها المستمر ، وخلقها المتصل ، وأصالتها المطلقة .

الحرية فى رأى المازنى

والحديث عن « الفردية » يقودنا إلى الحديث عن « الحرية » : فإن إحساس المرء بفرديته هو الذى يملى عليه ألا يرضى لنفسه أن يكون مجرد صورة مكررة من سواه ، لا تختلف عنه فى كثير أو قليل ! وإحساس المرء بحريته هو الذى يدفعه إلى تكوين ذاته على نحو ما يريد لها أن تكون ، أو هو الذى يهيب به أن يجعل من شخصيته عملا فنياً فريداً فى نوعه يكون هو منه بمثابة المبدع أو الصانع ! فالحرية وثيقة الصلة بالفردية ، والإحساس بالحرية لا من أن يسير جنبا إلى جنب مع الإحساس بالفردية .

ولعل هذا ماعبر عنه المازنى — على طريقته الخاصة — حينما

كتب يقول : « إن التميز دليل على وفرة الحيوية وإربائها فى المرء على النصيب العادى . وهذا التميز هو الدليل من جهة أخــــرى على تغلب الفردية أى قانون الحياة على الوارثة التى تحاول أن تجعل الناس صوراً متطابقة . ومن الذى يرضى أن يكون صورة مكررة من سواه ؟ من الذى لا يحب أن يسمو فى نظر نفسه أو فى نظر سواه — وهو المهم — عن هذا المستوى العام ؟ . . » (المرجع السابق ص ٦٥) .

ولكن التميز يفترض التشابه ، والحرية لا يمكن أن تقوم فى فراغ ، فلا بد من التسليم بوجود « تنظيم » يكمن من وراء ذلك « التميز » وتلك « الحرية » ، وإلا لكانت الحياة فوضى مطلقة لا تنظمها قوانين ولا تحكمها ضرورات .

ولهذا يربط المازنى الحرية بالضرورة فيقول إن دستور الفن الإلهى يتلخص فى عبارة واحدة : « قوى مطلقة تحكمها وتنظمها قوانين » ، والمازنى يعترف — فى هذا الموضع — بأنه قد تأثر بفلسفة العقاد فى الجمال والحب ، على نحو ما عبر عنها فى كتابه القيم : « مطالعات فى الكتب والحياة » . ولهذا نراه يستشهد بعبارة مطولة للعقاد يقول فيها « إن الكون كله والحياة (وهى أعم من الكون فى نظرى) والفن ومناظر الأرض والسماء : كل أولئك مظهر للتآلف أو للتنازع بين الحرية والضرورة ، أو بين الجمال والمنفعة ، أو بين الروح والمادة ، أو بين أفراح الفن وأوزانه : قوى مطلقة وقوانين تحكم هذه القوى المطلقة . وكلما ائتلفت القوى والقوانين اقتربت من السمة الفنية ، والنظام الجميل هو الذى يبين بالمادة صفاء الروح ، ويسبر بالقيود أغوار الحرية

ائتلاف القوانين هو سمة الفنية والنظام الجميل

وهذا الائتلاف هو دستور الفن الالهى المحيط بكل شىء ، وهو فلسفة الفلسفات فى هذا الوجود . وإذن فليس فى الحياة حرية مطلقة ، أو ضرورة مطلقة ، بل هناك حرية مقيدة وضرورة نسبية ، لأنه لابد من « القيد » الذى تنتظم به الحرية ، وتصان من التبدد والانحلال المفضيين إلى العدم .

علاقة الحرية بالضرورة

ويشرح لنا المازنى علاقة الحرية بالضرورة فيقول : « إن هذا القيد هو أن الناس لا يخلقون فى هذه الأيام كما خلق أولهم من الطين مباشرة أو من المواد الأولية ، وإنما يأتى الإنسان من إنسان مثله ، وتخرج صورة الحياة الجديدة من صورة سابقة ، أى من أبوين . وهذا الجهاز الذى تمر به مادة المخلوق الجديد يطبعه بطابعه ، ويترك أثره فيه ، فيجىء الجديد مشابها القديم . وإذا كان هذا هكذا ، فكل فرد يأتى إلى دنيانا نتيجة عاملين : حرية الاختيار التى تتوخاها الحياة فى صورها ، والوراثة الناتجة من التناسل والتى ترمى إلى الاحتفاظ بالصورة القديمة وإلى إعادتها . »

وهكذا نرى المازنى يربط الحرية بالضرورة ، فيجعل من مبدأ الحرية علة لما بين الأشياء من اختلاف ، بينما يجعل من مبدأ الضرورة علة لما بين الأشياء من تشابه .

الفن تعبير رمزى عن الحياة ، بما فيها من فردية وحرية وإبداع

أما وقد عرفنا الأسس العامة لفلسفة المازنى ، فإننا لن نجد أدنى مشقة فى فهم فلسفته الجمالية وتعرف مذهبه فى الفن . والحق أن الفن — فى رأى المازنى — إنما هو تعبير رمزى عن الحياة بما فيها من فردية وحرية وإبداع ، وليس من الضرورى — فيما يقول المازنى — أن يكون المرء على جانب عظيم من الثقافة والتهذيب ، لكى يطلب الفن فى حياته : « فإن الإنسان حيوان فنى . وإنك لتجد الرجل الأمى الكثيف العقل السميك » الوجه ، يضفر شعر حماره ويفرقه ويرسله على صفحتى عنقه ، وينفض له لجامه ويذهب سرجه ، ويركبه مترفقا ، ويمشى به مختالا ، وينزل عنه ، ويسايره ، وينظر إليه باديا من بعيد ومن قريب ، ويربته ويلاطفه ، ويمسح له وجهه ، وقد تفيض نفسه سرورا بمنظره فيقبله ! ولو أنه كان لا يتخذه إلا مركبا يريحه من عناء السير وجهده ، لما كاف نفسه أن يحليه ، ولما عنى بتجميل أدواته من سرج ولجام وغير ذلك ، وبإراحته جهد طاقته ، وبعلفه ما وسعه الانفاق ، فهى عاطفة فنية ملكت عليه قلبه ، واستوات على لبه ، وكان مظهرها العناية بتجميل أتانه ! » .

وإذن فالانسان لا يبحث عن المنفعة فقط ، وهو لا ينشد الغاية فحسب ، بل هو يهتم أيضا بالجمال ، وهو يوجه جانبا غير قليل من عنايته إلى الوسيلة أو الواسطة . وليس النشاط الفنى — فى جوهره — سوى

هذه العناية بتجميل وسائلنا أو وسائطنا فى الحياة ، وذلك الحرص على الإحسان والتجويد فيما نعمل أو نقول .

الفن إلهام واستعداد ، ولكنه كذلك جهد وصناعة

صحيح أن الفن ـ فى جانب منه ـ إلهام واستعداد وسليقة ، ولكن الفن أيضا جهد ومشقة وصناعة . وما دام النشاط الفنى نشاطا رمزيا يقوم على اصطناع بعض الأدوات أو الآلات ، فليس فى استطاعة السليقة أو الطبيعة أو الفطرة أن تنهض بالعبء الأكبر من هذا النشاط . « كم ممن تفيض خواطرهم بالخيالات الرائعة والآراء السديدة والاحساسات العميقة ، يستطيعون أن يبرزوا هذه ويحدثوا فيها صورا ، ويجلوها للناس كما هى فى نفوسهم ؟ » .

الكتابة ليست ماء يخرج سهلا من ينبوع

« حقا إن البعض ليظن أن الكتابة لا تكون فنا من تلقاء نفسها ، وإنما تصير كذلك بما يحدثه المرء فيها من الصور ، وما يوفق إليه من الإحسان والتجويد » والواقع أن الألفاظ موجودة ، وهى ملقاة فى طريقنا جميعا وعلى طرف كل قلم ولسان . ولو أن العبرة كانت بالألفاظ وحدها ، وكان المعول على مقدار محصول المرء منها ، لكان أكبر الأدباء هم جماعة اللغويين والحفاظ ، ولكان ابن منظور والفيروزبادى مثلا شيخى أدباء العرب وشعرائهم » ! .

ليست الموسيقى أصواتا فحسب ولا التصوير أصباغا وألوانا

وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى باقى الفنون : فإن الموسيقى أصوات ، والتصوير أصباغ وألوان ، ولكن ليس كل أحد بمستطيع أن يكون بيتهوفن أو فاجنر أو شوبان ، مهما توافر على دراسة تلك الأصوات ، وليس فى وسع أى إنسان أن يكون فحلا من فحول التصوير مثل روفائيل أو تيسيان أو رنوار ، مهما كان من علمه بأصول الرسم وقواعد التصوير ! ، وما لنا لا نسوق الأمثال مما هو ألصق بحياتنا اليومية ؟ خذ صناعة النجارة مثلا ، وقل لى : لماذا لا يستطيع كل نجار أن يكون ككل نجار ؟ ما السر فى أن واحدا يخرج قطعة تدخل السرور على كل نفس ، وتحب أن تتعلق بها وتتمهل عندها كل عين ، على حين يخرج لك غيره ممن لا يقلون عنه علما بالصناعة ودربة عليها ما لا يروق ولا يعجب ولا يعدو أن يكون قطعة منجورة وأخشابا بعضها إلى بعض والسلام ؟! » .

وواضح من هذا النص أن المازنى يجمع بين الفن والصناعة . فيقرر أن بعض الأعمال الصناعية قد ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية ، فى حين أن بعض منتجات الفنانين قد لا تخرج عن كونها مجرد أعمال صناعية ليست من الفن فى شىء ! ومهما كان من أهمية « الصناعة » أو « الدربة » فى الفن ، فإن النشاط الفنى لن يكون مجرد « حرفة » يقتصر صاحبها على تطبيق بعض القواعد والأصول ، أو مجرد « صناعة » يلتزم القائم بها مجموعة من المبادىء والقوانين !

الفن فطرة مهياة ، وذوق مؤازر

« هذا وجه يريد المصور أن يرسمه وينقل إلى اللوح ما يترقرق في صفحته من المعاني ، ويجول فيه من الأمواه ، فكيف بذلك ؟ كيف يجعل هذه الشفة ناطقة بالسخرية ، أو تَدْويسة الذقن معبرة عن التصميم ، أو لمعة العين شاهدة بسماحة الخلق ورضى النفس ؟ وكيف يشعرك ما يشعر به هو من السحر أو الدلال ، أو القوة أو الجلال ، ويفيدك ما أفاد من الأنس والغبطة والروح ؟ أو كيف يجعلك حين تنظر إلى الصورة الحاكية تشتهى - مثله حين يتجلى الأصل - أن تغمض عينيك وتنقل نفسك إلى عالم آخر من الخيالات والخواطر والإحساسات ؟ .

وما يقال عن المصور يقال مثله أو أكثر منه عن الكاتب أو الشاعر . والأمر فى كلتا الحالتين يحتاج إلى فطرة مهيأة له أسبابها ، وذوق مؤازر ، وسليقة مناصرة ، وملكة معينة على حسن اختيار الرموز الكفيلة بإفراغ الخواطر فى القوالب الملائمة والقادرة على إحداث الصور المطلوبة فى أذهان القراء » .

وإذن فإن النشاط الفنى - فى رأى المازنى - نشاط رمزى يتجلى بصفة خاصة فى القدرة على إبداع الصور ، وخلق الأشكال . وحين يقتصر الفنان على مراعاة بعض القواعد والأصول ، دون القيام بأى جهد رمزى من أجل إفراغ خواطره فى قوالب جديدة مبتكرة ، فإنه عندئذ لن يكون سوى مجرد صانع ، كهذه الآلات التى تدور بلا روح ، وتخرج ألوانا وضروبا من الصور تعجب بصقلها ودقتها وإحكام صنعها ،

ولاتحس أن يد إنسان حى أو قلبه وراءها » . (من مقال المازنى بعنوان متاعب الطريق ، نشر عام ١٩٢٧) .

المتاعب التى يعانيها الأديب والفنان

بيد أن المازنى الأديب الفنان أعرف الناس بما يستلزمه النشاط الفنى من جهد ومشقة ، وما يتطلبه الإبداع الإجمالى من صراع مع المادة ، فليس بدعا أن نراه ينفى عن النشاط الفنى كل طابع تلقائى ، لكى يجعل منه جهداً حراً لايخلو من مكابدة أو معاناة . وهو يتوقف بصفة خاصة عند المتاعب التى يلقاها الأديب ، فيقول : « كم من الناس يفكرون فيما يقاسيه الأديب ؟ أين ذاك الذى يطالع الكتاب أو الديوان ويعنى بأن يصور لنفسه الجهد الذى بذله صاحبه ، والغصص التى تكبدها وصبر عليها : جهد التفكير والاداء ، وغصص النجاح والفشل على السواء ؟ إنه لا يقدر ذلك إلا من عانى هذه المآزق ، وخاض غمراتها وذاق مرارتها » .

ثم يعرج المازنى على متاعب المصور فيتساءل قائلا : « وشبيه بهذا أن يقف رجل من الأوساط العاديين أمام صورة يتأملها ويدير فيها عينيه ، ويعجب بها أولا يعجب ، هو لا يدرى أنها ليست ألوانا وأصباغا مزجها المصور وزاوج بينها وساوقها ، بل قطعة حية من نفسه ، إذا نظر إليها صاحبها كرت أمام عينيه سلسلة طويلة من الألم واللذة والندم والغبطة والغيظ والكمد والسخط والرضى والأمل والخيبة ، ومن أسبابها ودواعيها المباشرة وغير المباشرة . . . » .

ولم يكن من المستغرب على فيلسوف آمن بالحياة، والحرية، والفردية، أن يبرز ما فى النشاط الفنى من جهد، وصراع، ومشقة. وهل كان فعل الحياة نفسها فعلا تلقائيا لا أثر فيه للجهد، ولا موضع فيه للصراع مع المادة، حتى يكون الفعل الجمالى فعلا عفويا، يرسله صاحبه غفلا، ويفرغه دون أدنى معاناة؟ . . صحيح أن الكثيرين من الناقدين قد وجدوا فى أدب المازنى من الاسترسال ما جعلهم يتوهمون أنه لم يكن يجد أدنى مشقة فى عملية الكتابة، ولكن الحقيقة أن المازنى الأديب لم يكن يرى فى فن الكتابة سوى عملية ولادة روحية شاقة!

استقى المازنى من الأدب العربى، كما استقى من الغربى

والذين توفروا على دراسة أدب المازنى يعلمون أن الكاتب العربى الكبير قد لزم كتاب «الأغانى» زمانا، فتأدب عليه، وأجرى على أنامله من سحر عبارته، حتى أصبحت ألفاظه دقيقة رقيقة، تشف حتى لتتخطاها العين، وكأنما هو يعرض لنا المعانى فى ظروف من نور! وقد قرأ المازنى بيكون، وشكسبير، وجوته، وديكنز، ونورداو، وغيرهم كما قدم لقراء العربية «مختارات من القصص الإنجليزى»، فليس من الغرابة فى شىء أن نراه يلقح التعبير العربى بالجديد من ضروب الإنشاء فى دراية وتبصر. ولم يكن فى استطاعة المازنى أن يفصل الأديب عن «التراث الأدبى» للإنسانية قاطبة، فقد كان «الأديب — فى نظره —

هو ذلك الانسان الذى لا يكون وحده حين يكون وحده » ! . وهكذا عاش المازنى مع أدباء الانسانية قديما وحديثا ، واثقا من أنه لا خير فيمن يحس حين يكون وحده بأن حوله فراغا، مؤمنا بأن الأديب إنسان متفتح لا بد له من أن يحيا فى وصال فكرى مستديم ...

---

١٤ – "رودان" رائد فن النحت الحديث
وإمام النزعة الطبيعية فى الفن

فى الرابع والعشرين من شهر نوفمبر (تشرين الثانى) عام ١٩٦٧ . احتفل العالم بمرور خمسين عاماً على وفاة المثال الفرنسى الكبير أوجست رودان Rodin : رائد فن النحت الحديث ، وإمام النزعة الطبيعية المحدثة فى الفن . وقد توفى رودان بميدون Meudon (خارج باريس) فى السابعة والسبعين من عمره ، بعد حياة فنية طويلة استطاع خلالها أن ينجز من الأعمال الفنيـة العظيمة ما جعل الكثير من النقاد الفنيين يضعون اسمه على قدم المساواة مع المثـال الإيطالى الكبير ميكل آنجيلو Michelangelo .

الراهب الذى تحول فنانا !

كانت حياة أوجست رودان — منذ نعومة أظفاره — حياة العبقرى المجاهد الذى يشق طريقه بصبر وثقة وإيمان . ولم يكن والداه على استعداد لقبول رغبة ابنهما الحادة فى الاشتغال بالفن . لأنهما كانا يريدان له مستقبلا مضموناً لا تحفه المكاره والمصاعب . ولكن الشاب العنيد لم يستسلم لرغبات والديه ، ومضى فى طريقه لا يلوى على شىء : وكانت أخته الكبرى مارى تشد عضده ، مشجعة إياه على مواصلة النشاط فى المضمار الذى اختاره لنفسه .

ولم يكن الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة بباريس أمراً سهلا .

فكان على رودان أن يحتمل قرار الرفض الذى قوبل به طلبه ثلاث مرات متواليات ، وإن يكن قد نجح فى الالتحاق بإحدى المدارس الملحقة بذلك المعهد ، فاستطاع أن يدرس بها أصول الفن لمدة خمسة أعوام ولم يلبث رودان أن وجد نفسه مضطراً إلى الاشتغال بحرفة « التزيين » ، فكان يقنع بعمل بعض « الديكورات المعمارية » فى استديو المثال الفرنسى كاريبه — بلوز Carrier-Belluse ، وكان يقوم فى الوقت نفسه بتصميم بعض الرسومات والنقوش للاوانى الخزفية الشهيرة المسماة باسم سيفر Sèvres . ولكنه كان يقضى أوقات فراغه فى القيام بجهود فنية خاصة ، فكان يحاول فى مرسمه الخاص إنتاج بعض أعمال النحت الصغيرة ، دون أن يعرض على الناس نتائج جهوده الخاصة ، ولم يكن الأجر الذى كان رودان يتقاضاه على عمله فى « الديكور » أكثر من خمسة فرنكات فى اليوم الواحد ، ولكنه ظل يعمل خلال ثمانية عشر عاماً قبل أن يتم قبول أول عمل فنى له للعرض فى أحد المعارض الرسمية .

وقد حدث عام ١٨٦٢ أن توفيت مارى — أخت الفنان — عقب دخولها أحد الأديرة ، على أثر قصة حب فاشل ، فكان لهذا الحدث وقع أليم فى نفس رودان ، أدى به إلى التردى فى أزمة عاطفية دينية .

ولم يلبث رودان أن التحق بأحد الأنظمة الدينية ، وهو نظام « آباء السر المقدس » . ولكن مؤسس هذا النظام . ألا وهو الأب بيير — جوليان إيمار St. Pierre - Julien Eymard نصح رودان بترك الرهبنة للاشتغال بالنحت ، بحجة أنه كان موهوباً للفن أكثر مما كان موهوبا لأى نشاط دينى . وعلى الرغم من أن رودان قد ترك

بالفعل حياة الخدمة الدينية ، إلا أنه قد ظل مع ذلك — طوال حياته الفنية — صاحب إحساس دينى عميق ، فلم تنقطع صلته يوماً بالتراث الحافل بالقيم الروحية والجمالية .

ولعل هذا هو السبب فى أن معظم أعماله الفنية قد بقيت عامرة بإحساس دينى مرهف ، وعاطفة روحية جياشة ، خصوصاً وقد قضى رودان أكثر من عشرين عاماً فى تقشف دينى صارم !

مغامرات رودان العاطفية ...

وفى عام ١٨٨٣ تغير أسلوب حياة رودان : فأصبح المثال الفرنسى الكبير من المشتغلين بالفن ، وصارت صلاته بالمجتمع الباريسى أوثق وأوسع . وكان من آثار هذه الحياة الاجتماعية الجديدة أن التقى رودان بالفنانة الفرنسية كامى كلودل Camille Claudel (أخت الدبلوماسى الروائى المشهور كلودل) ، وكانت هى الأخرى مثالة ممتازة .

وسرعان ما صارت هذه الفنانة الباريسية الجميلة تلميذة لرودان ، ومعاونة له ونموذجاً (أو مودلة) للكثير من أعماله الفنية ، إلى أن توطدت بينهما علاقة عاطفية ، فصارت كامى كلودل عشيقة لرودان خلال فترة دامت أكثر من خمسة عشر عاما .

ولم تنقطع هذه الصلة الغرامية العنيفة إلا حين أبى رودان أن يتخلى عن شريكة حياته روز بيريه Rose Beuret التى كانت رفيقته المخلصة منذ عام ١٨٦٤ . ولم تستطع كامى أن تحتمل الصدمة . فأنطوت على

نفسها انطواء تاماً . وبقيت حبيسة بيتها حوالى ثلاثين عاماً قضتها فى عزلة أليمة قاسية ، إلى أن توفيت فى أحد مستشفيات الأمراض العقلية عام ١٩٤٣ .

وعلى الرغم من أن رودان قد عرف الكثير من النساء ، خلال حياته الفنية الطويلة ، فإنه قد بقى مخلصاً لروز بيريه التى التقى بها لأول مرة أثناء اشتغاله بفن التزيين (الديكور) فى مسرح جوبلان Gobelins وقد عملت روز — نادىء ذى بدىء — « نموذجاً » (مودلة) لرودان ، ثم لم تلبث أن صارت رفيقة له ، فلم تفترق عنه لحظة واحدة . كانت هى التى تشرف على تهيئة مراسمه ، وتنظيم أعماله الفنية ، والعناية بمنزله وحاجاته . ولئن تكن روز قد وهبت رودان ابناً عام ١٨٦٦ . كما إلا أنهما لم يتزوجا رسمياً إلا فى شهر يناير عام ١٩١٧ ، ومما يؤسف له أن العروس العجوز توفيت بعد خمسة عشر يوماً فقط من عقد قرانها بشريك حياتها الطاعن فى السن : أوجست رودان ! .

حياة رودان الفنية

أما عن حياة رودان الفنية ، فقد كانت حياة الفنان المبدع الذى كان يتسم بالصدق والإخلاص أكثر مما كان يحرص على التزيين أو التجميل وقد قال هو نفسه فى معرض حديثه عن فنه : « لقد بذلت كل ما فى وسعى : لم أكذب ولم أغرر بمعاصرى قط . لم ترق تماثيلى فى أعين الناس ، لأنها على جانب كبير من الإخلاص ، ولكن مما لا ريب فيه أن

بها حسنة واحدة هى الصدق ، فليعوضهم هـــذا عن الجمال[1] .

والواقع أن الكثيرين من النقاد الفنيين قد حملوا على نزعة رودان الطبيعية المغرقة ، خصوصا وأنهم قد وجدوا فى تماثيله الكثير من التبذل والوقاحة والصراحة الفجة . ولكن رودان لم يكن يعبأ بأمثال هذه الانتقادات : فقد كان لا بد له من أن يهتدى إلى مناهج فنية جديدة تهزأ بشتى الأساليب الفنية التقليدية ، كما كان عليه فى الوقت نفسه أن يفرض معاييره الفنية الخاصة على ذوق أهل عصره ، ولم يكن من السهل ـ بطبيعة الحال ـ أن يتخلى معاصروه عن معاييرهم الفنية الكلاسيكية ، فكان على رودان أن يبذل قصارى جهده فى سبيل حملهم على تذوق أعماله الأصلية المبتكرة ، فى ضوء ما اصطنع من قيم جمالية جديدة . ولم يكن « الموضوع » هو أحرص ما يحرص عليه رودان ، وإنما كان كل ما يشغل باله هو تقديم « حضرة فنية » تفرض نفسها فى قوة وعناد على أبصار الجمهور من متخصصين وغير متخصصين ! ولا غرو ، فقد كان الشغل الشاغل لرودان هو إحالة « العمل الفنى » إلى « موضوع جمالى » له كيانه الفيزيائى الخاص ، سواء تجلى هذا الموضوع على صورة « أثر » مكتمل محدد المعالم ، أو على صورة « عمل » ناقص جزئى غير مكتمل. ومن هنا فقد بقى الكثير من أعمال رودان الكبرى ـ خصوصا « أبواب الجحيم » و « حراس كاليه » ـ أعمالا فنية ناقصة ، ولكن هذا لم يمنعها من أن تكون آثارا فنية هائلة ، لم تلبث أن فرضت

---

(١) A. Rodin: "L'Art" Ch. VII, P.116. Entretiens Rèunis Par p. Gsell, Grasset Paris, 1951.

نفسها على « ذوق » الجمهور . وهكذا استطاع رودان — مثله فى ذلك كمثل معـــاصره المصور الفرنسى الشهير مونيه Monet — أن يلزم معاصريه بمعاودة النظر فى كل ما لديهم من أفكار عن فن النحت ، كما ألزمهم من قبل مونيه زعيم الحركة الانطباعية (أو التأثيرية) بمعاودة النظر فى كل ما لديهم من أفكار عن فن التصوير . ولكن موقف رودان مع ذلك كان مختلفاً من بعض النواحى عن موقف مونيه ، نظراً لأن حرفة المثال — بطبيعتها — أقرب إلى حرفة المهندس المعمارى منها إلى حرفة الرسام أو المصور .

ومن هنا فقد كان على رودان أن ينجح فى كسب ثقة القائمين على شئون النحت فى الأوساط الفنية الرسمية ، حتى يزودوه بالنقود اللازمة لدفع ثمن البرونز والرخام وشتى المواد الفنية ، مع اضطلاعهم فى الوقت نفسه بدفع أجور مساعديه من المثالين والحفارين والنقاشين ... الخ .

وقد استطاع رودان — بفضل هذه المساعدات الرسمية — أن ينجز الكثير من الأعمال الفنية الكبرى ، ولو أن البعض منها لم يلق قبولا من جانب أولى الأمر ، كالتمثال المشهور الذى نحته لبلزاك Balzac مما اضطر معه الفنان إلى الاحتفاظ به لنفسه . وربما كان من أشهر الروائع الفنية التى قدمها لنا رودان تمثال « المفكر » وتمثال « الربيع » وتمثال « فولتير » Voltaire ، فضلا عن تماثيل أخرى عديدة أشرف رودان على تنفيذها ونحتها ، مثـــل التمثال المشهور « أورفيوس وأوريديس » Orpheus & Eurypice (عام ١٨٩٣) . وقد نحت رودان بنفسه الكثير من التماثيل الممتازة للعديد من نماذجه (مودلاته)

ومن بينها تمثال رائع « للعجوز الشمطاء » أثبت فيه رودان أن « القبح الطبيعى » قد يستحيل على يد الفنان العظيم إلى « جمال فنى » .

ولم يكن رودان يتردد أحياناً فى الاستعانة بمبدأ « الصب » Modelling ، ولكنه كان كثيراً ما يمهد لعمله الفنى بدراسات تخطيطية كثيرة ، فكان سم أجزاء من الوجه ، واليدين ، والرجلين ، والقدمين ، كما كان ينحت تفاصيل عديدة من الموضوعات التى كان يعتزم نحتها . ولهذا فقد خلف لنا رودان العديد من المحاولات النحتية والتصويرية ، كما ترك لنا دراسات ممتازة للكثير من أجزاء الجسم البشرى .

ولكن رسومات رودان (خصوصاً لبعض النماذج العارية) كانت فى حد ذاتها أشبه ما تكون بالتماثيل أو الأعمال النحتية ، لدرجة أن المطلع على بعض هذه الرسومات قد يحسب أنها صور لتماثيل خشبية . وقد كتب رودان يوماً يقول : « إننى حين أرسم جسم امرأة ، فإننى أكتشف عندئذ جمال الأوانى الخزفية اليونانية الرائعة » .

ولكن رودان — مع ذلك — كان من أشد المعجبين بجمال « الجسم البشرى » فى ذاته ولذاته ، فكان « جمال المرأة » واحداً من أهم موضوعاته الفنية ، كما كانت « التعبيرات الجنسية » فى مقدمة الموضوعات التى عالجها فنه . وليس من شك فى أن شدة اهتمام رودان بمسألة الجنس والحساسية الجنسية (إلى جانب مغامراته الغرامية العديدة) قد عملت على تزايد الاهتمام بإنتاجه الفنى فى القرن العشرين ، خصوصاً وقد جاءت نزعته الطبيعية الصارخة فأسهمت فى الإطاحة بالكثير من التقاليد

الأكاديمية المرعية فى مضمار فن النحت ، وخلقت من صاحبها علماً فذاً من أعلام الفن الحديث فى مطالع القرن العشرين .

رسالة الفن فى رأى رودان ....

وقد كان لرودان أيضاً — إلى جانب روائعه الخالدة فى مضمار النحت — الكثير من الآراء الصائبة فى ميدان علم الجمال وفلسفة الفن . وقد كانت باريس كلها — فى مطالع القرن العشرين — تجلس عند قدميه لكى تستمع فى شوق ولهفة إلى تأملات الفنان العجوز ذى اللحية البيضاء الكثة ، حول دور الفن فى المجتمع ... الخ . وقد جمع الصحفى الفرنسى جزيل Gsell بعض هذه التأملات فى كتاب مشهور ضمنه أحاديث مسهبة جرت بينه وبين الفنان الفرنسى الكبير . ولعل من أهم ما ورد فى هذا الكتاب قول رودان — فى معرض الحديث عن رسالة الفن — : « إن الفن هو التأمل . إنه متعة العقل الذى ينفذ إلى أغوار الطبيعة ، لكى يستكشف ما تنطوى عليه من عقل يبعث فيها الحياة . إنه فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصارة إلى أعماق الكون ، لكى يعيد خلقه ، مرسلا علية أضواء فاحصة من الوعى والشعور . الفن هو أسمى رسالة للإنسان لأنه مظهر لنشاط الفكر الذى يحاول أن يتفهم العالم ، لكى يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه ... ولكن الفن أيضاً هو الذوق . إنه ما ينعكس من قلب الفنان على كل ما يبتدعه من أشياء . إنه ابتسامة الروح الإنسانية للمنزل والأثاث ، إنه جمال الفكرة والشعور مجسما فى كل ما ينفع الإنسان ... » .

وواضح من هذه العبارة أن رودان لا يستبعد من دائرة النشاط الفنى كل عنصر فكرى ، بل هو يرى فى الفن ضرباً من المعرفة ، أو التأمل ، أو النشاط الذهنى ، دون أن يغفل — بطبيعة الحال — عنصر « الذوق » أو « الحساسية الجمالية » .

دور « الصنعة » فى النشاط الفنى

إن الكثيرين ليظنون أن الفن مجرد عاطفة أو انفعال ، ولكن الفن أيضاً — فى رأى رودان — صنعة أو مهارة . وهو يقول فى ذلك بصراحة : « حقاً إن الفن عاطفة — ولكن ، بدون علم الأحجام والنسب والألوان ، وبدون المهارة اليدوية ، لا بد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة خائرة مشلولة » . وعلى الرغم من « واقعية » رودان الشديدة ، فإننا نجده يأبى أن ينتقص من قيمة « الصنعة » فى الفن ، لأنه يرى فيها وسيلة أو واسطة لا غنى عنها للفنان : « إن الفنان الذى يهمل الصنعة — فيما يقول رودان — بعيد كل البعد عن بلوغ غايته ، ألا وهى التعبير عن الشعور والأفكار . وليس مثل هذا الفنان إلا كمثل السائس الذى نسى أن يعلف جواده الشعير » ! ومهما كان من أمر الدور الذى يقوم به « الإلهام » فى توليد « الفكرة الفنية » ، فإن من المؤكد — فى رأى رودان — « أنه لا يمكن أن يغنى إلهام مفاجىء عن العمل الطويل الذى لا مندوحة عنه لإكساب العين القدرة على الإلمام التام بالصورة والنسبة ، ولجعل اليد تنصاع لأوامر الشعور وتجرى مجراه » .

بيد أن حديث رودان عن « الصنعة » لا يعنى أنه يغفل دور « الإبداع » أو « الابتكار » فى الفن .

صحيح أنه لا بد لكل فنان من أن يكون ملماً بأصول فنه ، كما أنه لا يمكن أن يستغنى عن طريقة شاملة أو منهج دقيق يخفى تحته ما يبطن ويعلم ، ولكن المؤكد أنه لا بد للفنان أيضاً من أن ينسى أو يتناسى قواعد الصنعة . « وربما كانت الصعوبة الكبرى ، إن لم نقل أساس الفن الصحيح أن يرسم المرء أو يصور أو يكتب ، فى سهولة وبساطة ويسر » .

النزعة الطبيعية عند رودان

وإن رودان ليدافع عن النزعة الطبيعية فى الفن بكل قوة وحماسة فنراه يقول موجهاً النصيحة إلى شباب المثالين : — « لتكن الطبيعة آلهتكم الوحيدة ، ولتكن ثقتكم فيها مطلقة . ولتعلموا علم اليقين أن الطبيعة ليست دميمة على الإطلاق ، فحسبكم أن تقصروا كل همكم على الولاء لها ... إن كل ما فى الوجود جميل فى عينى الفنان : لأن بصره النفاذ يستشف فى كل موجود وفى كل شىء ما فيه من « شخصية » (أو طابع خاص) Caracters أعنى تلك « الحقيقة الباطنة » التى تتبدى من وراء الصورة ، وهذه الحقيقة إنما هى الجمال بعينه ... فلتكن دراستكم إذن بروح الإيمان والتدين ، لأنكم عندئذ لن تعجزوا عن الاهتداء إلى الجمال ، ما دمتم لا محالة واقفين على الحقيقة ... » .

ثم يستطرد رودان فى حديثه إلى الفنانين فيقول : « ليكن رائدكم

دائماً الصبر والأناة . لا تعتمدوا مطلقاً على الإلهام : فإن الإلهام أمر قد لا يكون له وجود . وأما الصفات الوحيدة التى لا بد من أن يتسم بها الفنان ، فهى الحكمة ، والانتباه ، والإخلاص ، والإرادة . فلتنهضوا إذن بأداء مهمتكم كصناع مخلصين ولتكونوا دائماً صادقين . ولكن هذا لا يعنى أن تتوخوا الدقة الباردة ، أجل ، فإن ثمة « دقة وضيعة » Basse Exactitude ، وتلك هى دقة الصورة الفوتوغرافية من جهة ، ودقة الصب Moulage من جهة أخرى .

وأما الفن الحقيقى فإنه لا يبدأ إلا بالحقيقة الباطنة . فلتكن إذن كل صوركم وألوانكم معبرة عن عواطف ... واعلموا أن كبار الفنانين إنما هم أولئك الذين ينظرون بعيونهم إلى ما رآه الناس جميعاً من قبل ، فيعرفون كيف يدركون الجمال فيما لا يستلفت أنظار العامة من الناس لأنه فى نظرهم عادى مبتذل .

... إن الفنانين العاجزين لهم أولئك الذين يستعيرون دائماً نظارات الآخرين ! وبيت القصيد أن يهتز الفنان ، ويعشق ، ويأمل ، ويرتجف ، ويحيا ! أو ، فلنقل : إن المهم أن يكون إنساناً قبل أن يكون فناناً ! لقد كان بسكال Pascal يقول إن البلاغة الحقيقية لتهزأ من البلاغة ، ونحن نقول إن الفن الحقيقى ليسخر من الفن ! » . وهكذا نرى أن « النزعة الطبيعية » التى يدافع عنها رودان لا تعنى الخضوع الأعمى لظواهر الطبيعة ومظاهرها الخارجية ، بل هى تعنى النفاذ إلى حقيقتها الباطنة ودلالتها الحقيقية ، من أجل إدراك كنه الوجود الطبيعى .

الجمال والقبح فى الطبيعة والفن

وعلى الرغم من أن رودان قد جعل من « الطبيعة » مدرسة الفنان الكبرى ، إلا أننا نراه يعود فيقرر أن الفنان حين يتولى بفنه علاج ما فى الطبيعة من دمامة ، فإنها سرعان ما تتحول على يديه إلى جمال رائع ، وكأنما هو الساحر الذى يستطيع أن يحيل القبح — بلمسة من عصاه السحرية — إلى فتنة أخاذة ! ويضرب لنا رودان مثلا بقصيدة « الجيفة » لبودلير فيقول : « ليصف لنا بودلير جثة مقرحة قذرة لزجة ينخر فيها الدود ، وليتخيل عشيقته المعبودة فى هذه الحالة المفزعة المروعة ، فلن يكون هناك ما يدانى فى روعته ذلك التعارض الذى يصفه لنا بودلير بين هذا الجمال الذى نريده أزلياً أبدياً ، وذلك الفناء الأليم الذى ينتظره فى خاتمة المطاف » .

ثم يورد رودان بعض أبيات من تلك القصيدة المشهورة ، لكى يخلص إلى القول بأن « الجميل فى الفن إنما هو ما يحمل طابعاً أو شخصية . فالطابع و الشخصية تمثل العنصر الضرورى الذى يكون « حقيقة » المنظر الطبيعى ، جميلا كان أم قبيحاً ، أو ربما كان فى استطاعتنا أن نقول إننا هنا بإزاء « حقيقة مزدوجة » : لأن ثمة « حقيقة باطنة » تفصح عنها « الحقيقة الخارجية » ، أو لأن من شأن الروح والعاطفة والفكر أن تتجلى من خلال قسمات الوجه ، وحركات الإنسان ، وأفعال الموجود البشرى ، وألوان السماء ، وخطوط الأفق ... الخ .

وكل ما فى الطبيعة إنما يحمل طابعاً أوشخصية فى نظر الفنان الكبير :

نظرته الفاحصة النفاذة تخترق الأشياء فتمتد إلى معانيهـــا الكامنة ، وتستجلى ما خفى من مدلولاتها . وكثيراً ما يكون طابع الشيء الدميم أظهر وأقوى من طابع الشيء الجميل ، لأن الحقيقة الباطنة قد تتجلى فى سهولة ويسر على أسارير وجه مريض ، أو قسمات سحنة خبيثة ، أو فى كل ما هو مشوه أو ذابل أو عليل ، بينما هى قد لا تتجلى بمثل هذه السهولة فى القسمات المنتظمة والأسارير السوية ... ولما كانت قوة « الطابع » هى الأصل فى جمال الفن ، فإننا نلاحظ فى كثير من الأحيان أنه كلما زاد قبح الموجود فى الطبيعة ، زاد جماله فى الفن . وإذن فليس من قبيح فى الفن ، اللهم إلا ما خلا من الطابع أو الشخصية ، أعنى ما تجرد من كل حقيقة ، خارجية كانت أم داخلية ... أما بالنسبة إلى أى فنان خليق بهذا الإسم : فإن كل ما فى الطبيعة جميل ، لأن عينيه حين تتقبلان بشجاعة كل حقيقة خارجية ، فإنهما عندئذ لا تجدان أدنى صعوبة فى أن تستشفا من خلالها ، ما يكمن وراءها من حقيقة ، وكأنهما تقرآن فى كتاب مفتوح ... » .

وهكذا نرى أن القبيح فى الفن (عند رودان) إنما هو كل ما جاء زائفاً غير طبيعى ، أعنى كل ما اقتصر على مراعاة المظهر الخارجى ، دون الاهتمام بالتعبير أو الحقيقة الباطنية .

بعض آراء لرودان فى فن النحت

على أن اهتمام رودان بالفن قد تجلى على وجه الخصوص فى أحاديثه عن فن النحت . فهو يرى مثلا أن « اللون » ليس مجرد صفة من صفات

« التصوير » فحسب ، بل هو أيضاً صفة من صفات « النحت » . وهو يقول فى ذلك : « إن المثال العظيم لا يقل مهارة فى فن الألوان عن أكبر المصورين ... وذلك لأنه يتفنن بكل حذق فى كل ضروب التشكيل البارز وصنوفه ، ويمزج حدة الضوء بهدوء الظل ، فتجىء قطعه سارة ممتعة كأجمل الرسوم المنقولة عن ألواح النحاس » . ثم يتحدث رودان عن إحدى قطعه الممتازة — ألا وهى تمثال « الزهرة » — فيقول « انظر إلى الأضواء القوية على الثديين ، وإلى الظلال الثقيلة فى ثنايا اللحم ، ثم إلى هذه الصفرة الباهتة ، ثم إلى تلك الألوان الأثيرية التى تخفق على أدق أجزاء هذا الجسم المقدس ، ثم إلى تلك الأجزاء المظللة بظلال خفيفة حتى لتبدو كأنها تذوب فى الهواء وتندمج فيه . ماذا تقول فى كل ذلك ؟ ألا يخيل إليك أنها سيمفونية مؤلفة من الأبيض والأسود ، أو من الأضواء والظلال » ؟ .

ولا يقتصر رودان على إبراز دور « التلوين » فى فن النحت ، بل هو يحاول أيضاً الكشف عن عنصر « الحركة » فى هذا الفن الساكن ، وكأنما هو يحاول أن يكشف لنا عما فى تماثيله الحية من « دينامية » ، وحيوية وتتابع زمنى . وحسبنا فى هذه العجالة القصيرة أن نحيل القارىء إلى أحاديث رودان فى الفن ، حتى يقف بنفسه على التجديد الكبير الذى أدخله هذا المثال العظيم على فهمنا الجمالى الحديث لطبيعة « فن النحت » .

الإنسان فى حاجة إلى روح الفنان ...

وأخيراً نرى رودان الإنسان يحاول أن ينتزع الدروس من رودان الفنان ، فيوجه إلينا الحديث قائلا : « إن الفنان رجل يعشق مهنته ، وهو يرى أن أثمن مكافأة يظفر بها هى اغتباطه بتحقيق عمل جيد . ولكن — وا أسفاه — إنهم ليبثون فى نفوس العاملين — ويحهم — روح الكراهية لعملهم والاستهانة به . ولن يظفر العالم بالسعادة الحقة إلا حينما يتهيأ للناس أجمعين أن يكتسبوا روح الفنان ، أعنى حينما يكون فى وسع كل واحد منهم أن يجد لذة فيما ينهض به من عمل » . ثم يستطرد رودان فيقول : « إن الفن أيضاً درس رائع فى الإخلاص Sincerité . فالفنان الحقيقى يعبر دائماً عما يجول بذهنه ، حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يطيح بشتى الآراء الذائعة . وهو بهذا الفن يلقن أشباهه من الناس درساً فى الصراحة . ولن يكون أروع من ذلك التقدم الذى لا بد من أن تحرزه الإنسانية لو قدر للصدق المطلق أن يسود بين الناس » ! . وقد كانت حياة رودان نفسه درساً فى الصدق ، والإخلاص ، والجرأة ، والصراحة ، فليس بدعاً أن نرى العالم اليوم — بعد مرور أكثر من خمسين عاماً على وفاته — يسترجع بإجلال وتقديس ذكرى رودان « الإنسان — الفنان » .

١٥ — "إدوار مانيه" بين الواقعية والانطباعية

إذا كان فن التصوير قد شهد فى القرن التاسع عشر انقلاباً حاسماً تغيرت معه شتى المعايير الفنية والقيم الجمالية، فربما كان المصور الفرنسى إدوار مانيه Edouard Manet (١٨٣٣ — ١٨٨٣) مسئولا عن الجانب الأكبر من هذا الانقلاب: حقاً لقد عاش مانيه فى حقبة خصبة من حقب الفن التصويرى، فقد عاصر كلا من دلاكروا Delacroix (١٧٩٨ — ١٨٦٣) وكوربيه Courbet (١٨١٩ — ١٨٧٧)، وسيزان Cézanne (١٨٣٩ — ١٩٠٦) ومونيه Monet (١٨٤٠ — ١٩٢٦) ورنوار Renoir (١٨٤١ — ١٩١٩) وديجا Degas (١٨٣٤ — ١٩١٧) وغيرهم. ولكن من المؤكد أن اسم مانيه قد اقترن ببداية التحول الفنى الكبير الذى طرأ على أصول فن التصوير فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. ومن هنا فقد استطاع رنوار أن يقول بحق «إذا كان كوربيه لم يستطع أن يخرج عن التقليد، فإن مانيه قد استطاع أن يمثل حقبة جديدة فى تاريخ فن التصوير». وعلى الرغم من أن مانيه قد تعرض فى حياته الفنية للكثير من مظاهر السخرية والازدراء والاضطهاد، فإن الكثيرين من معاصريه أنفسهم كانوا على وعى تام بقيمة إنتاجه الفنى، ولكنهم لم يريدوا أن يعلنوا على الملأ بشجاعة إيمانهم بأصالة لوحات ذلك «البورجوازى الثائر»! فلما طوى الموت صفحة إدوار مانيه، راح أهل الفن يعترفون بالخسارة الفادحة التى منى بها فن التصوير فى فرنسا، ومضى إدجار ديجا يقول فى صراحة: «لقد كان مانيه أعظم بكثير من كل ما وقع فى ظننا عنه إبان حياته»(١).

(١) "Monet" (raconté par lui-même et par ses amis) Genève, Pierre Cailler, 1945, p. 17.

ولسنا نريد أن نسرد على القارىء تاريخ حياة مانيه بالتفصيل ، وإنما حسبنا أن نلقى نظرة سريعة على شخصية ذلك المصور الكبير الذى قام بدور ضابط اتصال فيما بين النزعة الواقعية من جهة والنزعات الانطباعية من جهة أخرى . وربما كانت السمة الأولى التى تميزت بها شخصية مانيه هى ذلك الازدواج العجيب الذى جعل منه فى وقت واحد مخلوقاً بورجوازياً يتأنق فى ملبسه وهندامه ، ويراعى التقاليد والآداب العامة ، ويتردد على الندوات والمقاهى ، ويحرص على اكتساب الشهرة واقتناء النياشين ، مع كونه فى الوقت نفسه إنساناً موهوباً يسعى نحو تحقيق رسالته الفنية ، ولو كان ذلك على حساب حياته الاجتماعية وطبيعته البورجوازية . فلم يكن مانيه مجرد مخلوق اجتماعى مهذب يغشى الصالونات ويتردد على الأماكن المختارة ، ولكنه كان أيضاً شخصاً متمرداً يطيب له الخروج على القواعد ، وكائناً عصبياً حاد المزاج سريع التقلب .

ولئن كان مانيه لم يمر بتلك الأزمات المالية العنيفة التى عاناها رفقاؤه من أمثال مونيه ، وسزلى Sisley ، ورنوار ، إلا أنه مع ذلك قد استهدف للكثير من الآلام النفسية التى جرتها عليه جرأته الفنية . وقد كان والداه يريدان له فى أول الأمر أن ينخرط فى سلك البحرية ، ولكنه لم يستطع أن يشق طريقه فى هذا الميدان ، فلم يكن بد لوالديه من أن يسلما بالأمر الواقع ، وأن يتركا له حرية اختيار مستقبله . وهكذا التحق مانيـــه بالمعهد الفنى الذى كان يديره الأستاذ كوتير Couture - أحد أئمة فن التصوير فى ذلك الحين - وراح يشق طريقه فى ذلك الوسط الفنى الممتاز بخطى ثابته وئيدة .

وقد روى لنا بعض أصدقاء مانيه كيف كان هذا المصور الشاب يشذ على الأساليب الأكاديمية فى رسمه لنماذجه البشرية، وكيف كان يفرض على تلك النماذج أوضاعاً طبيعية تتنافى مع ما اعتاده مصورو عصره من تكلف وافتعال الخ . وعلى الرغم من أن مانيه قد بقى بمعهد أستاذه الأكاديمى المتزمت ما يزيد على ست سنوات كاملات ، إلا أنه كثيراً ما احتك بكوتير فى صلابة وعناد ، حتى لقد روى عنه أنه قال فى إحدى المناسبات : « إننى لست أدرى ما الذى يحدونى على البقاء هنا ؟ إن كل ما تقع عليه عيوننا فى هذا المرسم ليبعث حقاً على السخرية ، فالضوء زائف والظلال زائفة ، وأنا ما أكاد أتجاوز عتبة هذا الأستديو ، حتى يخيل إلى أننى قد ولجت قبراً »(١) .

بيد أن هذا لا يعنى أن مانيه لم يفد شيئاً من كل ما تلقنه من تعاليم فى مدرسة كوتير : فقد ظلت آثار هذا الأستاذ حية فى معظم لوحات مانيه ، بدليل أنه لم يستطع أن يتخلص من إحساسه العميق بضرورة إقامة ضرب من التقابل بين الأبيض والأسود ، أو بين الضوء والظلال ، فضلا عن تمسكه باستعمال الطبقات الكثيفة من الألوان، . . الخ . هذا إلى أن مانيه تدرب فى مرسم كوتير على تصوير الأجسام العارية ، فاستطاع أن يدرس تفاصيل الجسم البشرى ودقائق تكوينه ، كما استطاع أن يبسط الكثير من القواعد الفنية المعقدة باستلهام الحقيقة الماثلة أمام ناظريه . ولكن مانيه كان يتوق إلى ممارسة التصوير فى الهواء الطلق ، فكان يصارح إخوانه برغبته فى التردد على الريف إبان فصل الصيف ،

(١) "Souvenirs d'Antonin Proust, cité dans "Monet" PP. 21-22

لتصوير نماذجه العارية بين الحقول ، بدلا من الاقتصار على رسمها بين جدران المرسم . وكثيراً ما كان مانيه ينتهز فرصة رداءة الجو واستحالة التصوير داخل الاستوديو ، من أجل التجول فى شوارع باريس وتسجيل كل ما تقع عليه عيناه من مناظر . وقـــد روى لنا صديقه أنطونان بروست Antonin Proust كيف كان مانيه يقول : « إن أكبر سبة يمكن أن توجه إلى مصور هى أن يقال عنه إنه « مصور تاريخ » ! أجل ، فقد كان مصورنا يحتقر الفنانين الذين يغلقون على أنفسهم الأبواب لكى ينفردوا ببعض النماذج البشرية والملابس التاريخية والديكورات المصطنعة وشتى اللوازم المسرحية الأخرى ؛ ثم يخرجون من كل هذا بلوحات جامدة ميتة ، دون أن يفطنوا إلى أن العالم الخارجى حافل بالأشياء الحية النابضة التى ما كان أحراهم بأن يعكفوا على دراستها وتسجيلها ! (١)

وقد بدأ مانيه حياته الفنية ـ شأنه فى ذلك شأن غيره من المصورين ـ بالنقل عن الكثير من اللوحات الفنية المشهورة ، فنقل عن تسيان Titien وفلاسكيز Velasquez وغيرهما ، كما كان يتردد على اللوفر من أجل دراسة مشاهير الفنانين الفرنسيين والإيطاليين والإسبانيين وغيرهم . وعلى الرغم من أن مانيه كان يريد منذ البداية أن يرى الطبيعة بعينى رأسه — لا بعيون غيره من الناس — إلا أنه لم يتردد فى ممارسة النقل عن لوحات كبار المصورين من أمثال رفائيل ، وجيورجيونى ، وروبنس ، وتنتورتو Tintoretto وفرانس هالس Frans Hals ،

---

(١) Ibid,. PP 24 - 25

ودلاكروا ، وغيرهم[١] . والظاهر أن مانيه لم يكن يؤمن باستطاعة الفنان الحديث تحقيق شيء جديد فى عالم التصوير اللهم إلا بمد جذور فنه فى تربة الماضى وربط إنتاجه الجديد بالتراث الفنى القديم . ولاشك أن زيارة مانيه لإيطاليا فى مستهل شبابه هى التى ساعدته على تربية ذوقه الفنى واستكمال ثقافته التصويرية .

وقد روى لنا أحد أصدقاء مانيه كيف عكف المصور الشاب فى مدينة فلورنسا على زيارة المتاحف والكنائس ، وكيف كان يقضى الساعات الطوال فى دراسة اللوحات والنقل عنها والعمل على محاكاتها ... إلخ . ولكن مانيه لم يكن يتردد على المتاحف لكى يقتصر على تسجيل بعض الملاحظات الفنية تسجيلا سلبياً محضاً ، وإنما كانت زيارته للمتاحف من أجل مواجهة الحياة بالفن ، ومقارنة الجمال الطبيعى بالجمال الفنى . وإذا كان مصورنا الشاب قد وجد فى مدينة البندقية على وجه الخصوص سحراً فنياً لا يدانيه شيء ، فذلك لأنه قد لقى عند الفينسيين إحساساً جمالياً شبيهاً بما كان يعمر قلبه ، وذوقاً فنياً مماثلا لما كان يؤثره فى أعماق نفسه : فن اهتمام بالمادة واللون إلى نزعة طبيعية صادقة ، ومن صمت وسكون وثبات إلى انعدام تام لكل قلق أو دراما ... إلخ . وهكذا فتن مانيه بما فى لوحات تسيان وجيورجيونى من هدوء جمالى وثراء فنى ، ولكنه كان مدفوعاً دائماً نحو استبعاد ما فى لوحات الفينسيين من نفحات روحية[٢] .

(١) Th.Bodkin : "The Approach to painting" London 1954 p. 152.

(٢) Michel Florisoone : "Monet", Les Documents d'Art, Monaco 1947 p.XV.

ومهما يكن من شيء ، فقد كانت ثمرة تجارب مانيه الفنية الأولى لوحة رسمها عام ١٨٥٩ تحت عنوان « شارب الخمر » Le Buveur d'absinthe . وقد كانت هذه اللوحة تمثل رجلا سكيراً مهلهل الثياب، شارد النظرات ، كان مانيه قد لمحه يتجول فى الطرقات ، على مقربة من متحف اللوفر . وحينما سئل مانيه نفسه عن السبب فى اهتمامه بتصوير هذا المنظر أجاب بقوله : « لقد رسمت شخصية باريسية عكفت على دراستها فى باريس ، ولكننى حققتها بالبساطة التكنيكية نفسها التى اكتشفتها لدى المصور الإسبانى فلاسكيز » . وقد وجد النقاد فى هذه الصورة سراً قاتماً يشيع فيه قلق رومانتيكى وغموض نفسى ، وكأن مانيه قد شاء أن يقدم لنا شخصية بودليرية لاتخلو من وجوم وأسى ومزاج سوداوى . أما الأستاذ كوتير - الذى راح مانيه يستطلعه الرأى بخصوص لوحته الجديدة - فقد صارحه بقوله : « شارب الخمر ! ولماذا تأبون إلا أن تصوروا موضوعات بشعة كهذا ! اسمع ، ياصديقى المسكين ، إنك أنت المخمور ، فقد فقدت حاستك الخلقية» ولكن هذا الرأى لم يمنع مانيه من التقدم بلوحته إلى صالون باريس (عام ١٨٥٩) ، وإن كانت هيئة التحكيم بالصالون قد رفضتها بإجماع الآراء !

بيد أن هذا الفشل الذى لقيه مانيه لأول مرة فى حياته الفنية ماكان ليحول بينه وبين التقدم للصالون مرة أخرى ، فقد عاد مصورنا الشاب إلى الصالون للمرة الثانية عام ١٨٦١ ، وتقدم بلوحتين لقيتا استحسان هيئة التحكيم ، ألا وهما : « والدا الفنان » Les parents de l'artiste و « عازف الجيتار الإسبانى » . وربما كان السبب فى نجاح مانيه هذه

المرة هو تقدمه بلوحتين كلاسيكيتين لم تكونا منطويتين على أى تحد لذوق الجمهور . وهكذا وقع فى ظن البعض أن مانيه قد آثر انتهاج الطريق السهل من أجل بلوغ ما يصبو إليه من شهرة ومجد ، ما دام قد قنع بإرضاء البورجوازية وإشباع ذوق الجمهور . ولكن مانيه فى الحقيقة ما كان ليقوى على التخلى عن مزاجه الثورى ، وهو الذى كان يشعر فى قرارة نفسه بأن ثمة نداء خفياً يهيب به أن يعمل على اكتشاف قيم فنية جديدة ، وصنعة تصويرية مبتكرة .

وتبعاً لذلك فقد راح مانيه يواصل دراساته الفنية ، مستوحياً مزاجه الشخصى الذى كان يدفعه دائماً نحو توخى البساطة التكنيكية ، مع الاهتمام بملاحظة الواقع الحى ملاحظة مباشرة لا أثر فيها للعواطف الحادة أو الانفعالات الصاخبة . والظاهر أن كل موهبة مانيه — كما لاحظ بعض النقاد — إنما كانت تنحصر فى نظره الثاقب : فقد كانت عيناه تقودانه كما يقود الحصان العربة ، وأما باقى أجزاء جسمه فقد كانت تسير وراء عينيه بصعوبة وتثاقل ! ولهذا يقرر بعض مؤرخى الفن أن مانيه كان يجد صعوبة كبرى فى أن ينجز ما يريد عمله ، وكأن يده كانت أعجز من أن تساير عينيه . وإذا كان البعض قد قال عن مونيه Monet إن كل فنه إنما ينحصر فى عينيه ، فربما كان فى وسعنا أيضاً أن نقول عن مانيه إنه كان « عيناً » فاحصة نفاذة ، ولكنها عين سليمة سويه متزنة ، لا كعين مونيه التى كانت مريضة قاصرة ذات حساسية شاذة . وربما كان السر فى ثورة الكثيرين على مانيه أنه كان يقول : « إننى لا أستطيع أن أرسم ما يراه

الآخرون، أو ما يريد لى الآخرون أن أراه »[1] فعلى حين كان السواد الأعظم من المصورين فى عصره لا يرون إلا كما رأى السابقون ، ولا يسلمون إلا بما تلقوا من مبادىء فنية عن الكلاسيكيين . نجد أن مانيه كان يقول لرفاقه : « إن الصدق بالنسبة إلى الفنان إنما يعنى أن يحقق المرء منذ اللحظة الأولى ما يراه » .

بيد أن أصالة فن مانيه لم تلبث أن تكشفت لبعض صغار المصورين ممن كانوا يعملون تحت قيادة فانتان لاتور Fantin-Latour (١٨٣٦ — ١٩٠٤) تلميذ كوربيه ، فراحوا يعربون عن تقديرهم لمانيه ، ورحبوا بانضمامه إلى زمرة الفنانين الواقعيين الذين كانوا يترددون على الأوساط الأدبية فى باريس ، وهكذا تعرف مانيه إلى أشهر رجالات الأدب والنقد فى ذلك الحين ، من أمثال إميل زولا ، وشامفلورى Champfleury ،ودرانتى Dranty ، وأستروك Astruc وكاستنيارى Castagnary ، وغيرهم .

وفى سنة ١٨٦٢ نشر الشاعر الفرنسى الكبير شارل بودلير Beaudelaire (١٨٢١—١٨٦٧) مقالا مسهباً امتدح فيه فن مانيه ، وخياله الجرىء ، وإحساسه الحى ، ومزاجه الأصيل ، فبدأت منذ ذلك الحين صداقة وطيدة بين كل منهما ، وحينما فرغ مانيه من رسم لوحته الشهيرة « لولا دى فالانس » Lola de Valence (سنة ١٨٦٢)

---

(١) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩ ص ٦٤ — ٦٥ .

نشر بودلير أربعة أبيات من الشعر وصف فيها تلك اللوحة ، وقال عنها « إنها قطعة حلى ساحرة صيغت من اللونين الوردى والأسود » وهكذا توثقت الصلات بين مانيه وبودلير . فكانا يتنزهان معاً فى حدائق التويلرى ، وكانا يخرجان معاً فى الهواء الطلق حيث كان مانيه يرسم بكل هدوء كما لو كان بين جدران مرسمه . ولم يفارق مانيه صديقه بودلير إلا فى أكتوبر سنة ١٨٦٣ حين سافر إلى هولنده للاقتران بصديقته القديمة سوزانه لينهوف Suzanne Leenhoff التى كان يعرفها منذ أمد طويل حين كان يتلقى على يدها دروساً فى الموسيقى ؛ ولكن مانيه لم يلبث أن عاد إلى صديقه بودلير ، فما كان فى وسع أحدهما أن يفترق عن الآخر ، كما تظهرنا على ذلك خطابات بودلير إلى عارفيه وأصدقائه فى الدفاع عن صديقه مانيه .

وحينما استهدف مانيه للكثير من الحملات النقدية بسبب لوحاته المبتكرة ، كتب بودلير إلى صديقه يقول : « إنهم ليسخرون منك ، وإنك لتضيق ذرعاً بتلك الفكاهات اللاذعة التى يلاحقونك بها ، فإنك تظن أن أحداً لا يعرف قدرك ، ولكن ، هل تعتقد أنك أول من وضعه الناس هذا الموضع ؟ أتراك تملك من العبقرية أكثر مما كان يملكه شاتوبريان أو فاجنر ؟ ومع ذلك ، فقد استهدف هذان العبقريان لأعنف حملات الاستهزاء والسخرية . وما أحسب أنهما هلكا بسبب ذلك »(١) .

---

(١) Cf. Jens Thyis ; Manet et Beaudelaire, "Etudes d'Art", 1945.

ولم يكتف بودلير بتشجيع مانيه بطريقة مباشرة عن طريق المقالات والرسائل ، بل نجده يحاول أيضاً أن يكسب له الأصدقاء والمؤيدين ، فيعمد إلى الاستفادة من اتصالاته العديدة ، من أجل إعلاء روح الفنان المعنوية بطريقة غير مباشرة ؛ ولم يكن بودلير يرى فى سخرية الناس وتهكمهم مدعاة لليأس ، بل هو كان يرى — على العكس من ذلك — أن هذا بعينه هو بداية النجاح . وتبعاً لذلك فقد كتب بودلير إلى صديق مشترك يقول : « إن المصورين ليبغون دائماً نجاحاً ساحقاً مباشراً ؛ وأنا أخشى أن يعرف اليأس سبيله إلى قلب مانيه ، وهو الذى يملك مواهب لامعة ، حرام أن تنطفىء ... فياحبذا لو حاولت — يا صديقى — أن توحى إليه بأنه كلما تزايدت حملات النقد ومظاهر الإجحاف ، كان هذا بشيراً بانفراج الأزمة وتحسن الأحوال[١] ...

وعلى كل حال ، فقد لقى مانيه فى شخص بودلير صـــديقاً مخلصاً يشجعه ويتحمس له ويدافع عنه ، فراح يواصل نشاطه الفنى بخطى ثابتة وئيدة ، حتى لقد استطاع أن ينجز فى فترة وجيزة عدداً غير قليل من أشهر لوحاته ؛ وهكذا استطاع مانيـــه أن يعرض فى صالون المرفوضين Salon des Refusés (الذى أذن الإمبراطور نابوليون

---

(١) المرجع السابق .

الثالث بفتحه عام ١٨٦٣)[١] ثلاث لوحات ضخمة أثارت ضجة كبرى في الأوساط الفنية ألا وهي: الغداء على الخضرة Déjeuner sur l'Herbe والشاب المرتدي لباس الماجو Portrait de jeune homme en costume de majo، ثم الفتاة المرتدية لباس الإسبادا Portrait de jeune fille en costume d'espada (1862). وإذا كانت هذه اللوحات قد استرعت انتباه جمهرة النقاد والمشتغلين بالفن في تلك الآونة، فإنها قد أثارت في الوقت نفسه ثائرة الجمهور، بسبب ما كانت تنطوي عليه من أصالة في «التكنيك»، وجرأة في التعبير. وربما كانت لوحة «الغداء على الخضرة» هي المسئولة عن اندلاع ثورة الجمهور ضد مانيه، فإن السواد الأعظم من الناس لم ير في تلك اللوحة سوى صورة فتاة عارية تجلس إلى جوار شابين كاملي اللباس، على حين راحت صديقتهـــا الملتحفة برداء أبيض شفاف تغسل قدمها في غدير صاف ينساب بين الأشجار. ولكن الظاهر — كما لاحظ إميل زولا — أن مانيه لم يكن يعلق على «الموضوع» كل تلك الأهمية التي كان يعلقها عليه الجمهور، فإن موضوع اللوحة في نظره لم يكن يخرج عن كونه مجرد «ذريعة» أو «تعلة» prétexte للقيام ببعض الدراسات الفنية. في حين أن الجمهور لم يكن يرى من اللوحة إلا «موضوعها».

وتبعاً لذلك فإن المرأة العارية في لوحة «الغداء على الخضرة» لم تكن سوى مناسبة أتاحت لمانيه أن يصور لنا جسداً بشرياً وردي

---

(١) اشترك في صالون المرفوضين أيضاً كل من بيسارو Pissaro وجونكيند Jongkind، وويسلر Whistler وسيزان Cézanne، وفانتان — لاتور Fantin-Latour.

اللون ، بالقرب من أنسجة صوفية سميكة قاتمة الألوان ، وقد بدت وراءه بقعة بيضاء ناصعة الجمال تبرز من خلال أوراق خضراء .(١)
ولم يقدم لنا مانيه فى لوحته شخصيات تاريخية مستعارة من لوحات الأقدمين ، بل نراه يعرض أمام أنظارنا شخصيات باريسية حية مستمدة من صميم بيئته ، فيصور لنا نموذجه المفضل فكتورين موران Victorine Meurend بصحبة طائفة من معارفه وأقربائه . ولو أن مانيه صور لنا فتاته العارية بصورة الأنثى التقليدية التى اعتاد المصورون أن يضفوا عليها طهراً سحرياً مثالياً ، لما تعرض لكل تلك الحملات العدائية السافرة من جانب الجمهور ، ولكنه شاء أن يضع تحت أنظار الجمهور نموذجاً متعرياً naked - لا مجرد فتاة عارية - nude : هذا إلى أن مانيه قد رسم أشكاله فى تلك اللوحة بطريقة الانتقال المفاجىء من الضوء إلى الظل ، فبدت فيها روح الاستهانة بالأسلوب التقليدى فى التصوير ، إذ كان المصورون الكلاسيكيون يميلون إلى طريقة الانتقال التدريجى فى تجسيم الأشكال ، فى حين نجد لدى مانيه أن شتى الألوان المستعملة فى لوحته ، بما فيها الأسود والرمادى تبدو بمثابة ألوان متمايزة ذات صبغة جمالية قائمة بذاتها . ومهما يكن من شىء ، فقد أثبت مانيه بلوحته هذه أنه مصور بارع يتمتع بحساسية لونية مرهفة ، كما أنه استطاع أن يقدم لنا فى جانب صغير من جوانب لوحته « طبيعة صامتة » تصلح بمفردها لأن تكون لوحة فنية رائعة(٢) .

(١) Emile Zola : "Mes Haines", Paris, Charpentier, 1880, pp. 85-90.

(٢) Sam Hunter : "Modern French Painting.", Dell., New-York, 1956, pp. 34-35.

ولم يكن مانية يرى فى اللون مسألة صنعة أو حرفة ، بل هو كان يرى فيه أولا وبالذات مسألة ذوق وإحساس ، وليس معنى هذا أن مانيه كان ينتقص من قيمة المعرفة أو « العلم » فى دائرة الفن ، بل كل ما هنالك أنه كان حريصاً على تقرير أهمية «الخيال» فى مضمار التصوير . وقد روى لنا صديقه جانيو Jeanniot كيف كان مانيه متحمساً لطريقته الفنية الجديدة فى التصوير حتى إنه قال يوماً لعارفيه : « إذا لم يكن لدى المصور شيء جديد يريد أن يدلى به فخير له أن يلزم الصمت ... إن المرء لايضبح مصوراً إلا إذا كان حبه للتصوير أضعاف حبه لأى شيء آخر ... وليس يكفى أن يعرف المرء حرفته ، بل لابد له أيضاً من أن يكون متحمساً لها منفعلا بها »(١) ولكننا نلاحظ مع ذلك أن مانيه لم يكن يجزع لشيء قدر جزعه لرسم المنظور أو تصوير عمق المكان ، كما أنه كان ينفر من كل تنظيم هندسى ، بدعوى أنه يتعارض تعارضاً صارخاً مع ما هوطبيعى ، فليس بدعاً أن نراه يتحاشى فى تلك الفترة شتى مشكلات التركيب أو الصياغة Composition . وقد ذهب أحد النقاد الفنيين إلى أن مانيه (فيما يظهر) كان يؤمن فى قرارة نفسه بالمبدأ الفنى الذى عبر عنه فنكلمان حينما قال : « إن الهدوء لهو أنسب موقف للجمال » . حقا إن الجمال لم يكن يوماً هدفاً من أهداف مانيه ، ولكن من المؤكد أن « السكون » قد بدا له بمثابة الهدف الأسمى لكل تنظيم فنى .

---

(١) pensée de Monet rapportée par Jeanniot dans ‘‘Monet’ p.37.

ومهما يكن من شيء . فقد نجح مانيه فى الحصول على تقدير أهل الفن فى معرضين متوالين : إذ قبل صالون باريس سنة ١٨٦٤ لوحتيه « المسيح المتوفى والملائكة » و « صراع الثيران » ، كما قبل عام ١٨٦٥ لوحتين أخريين هما « يسوع المزدرى به من الجند » و « أوليمبيا » Olympia . وهذه اللوحة الأخيرة ـ كما قال عنها إميل زولا بحق ـ هى أروع ما أنتج إدوار مانيه ، حتى لقد ذهب بعض النقاد إلى أن «الأوليمبيا» هى لحمه ودمه ، بل مزاجه كله وشخصيته بأسرها! واللوحة تمثل ـ كما نعلم ـ فتاة عارية قد استلقت على فراشها ، وقد بدت خلفها خادمة زنجية تحمل باقة هائلة من الورود ، وبالطرف الأقصى من الفراش قط أسود صغير قد استبد به الذعر ! والظاهر أن اهتمام مانيه بفن المتاحف لم يستطع أن يخنق فى نفسه ذلك الشعور القوى العنيف بالواقع ، بدليل أنه حول فينوس أهل البندقية إلى فتاة باريسية من دم ولحم ، فصور لنا فى لوحته « أوليمبيا » نموذجه المفضل فكتورين ميران .

ولم يكن فى وسع مانيه ـــ وهو المصور الحديث الذى يريد أن يكون صدى لعصره ـــ أن يصور لنا غانيته بالنقل عن رافائيل أو تسيان أو جويا ، فإنه لو فعل ذلك ـــ كما لاحظ بودلير ـــ لجاء إنتاجه عملا زائفاً غامضاً ملتبساً ، وإنما كان لا بد له من أن يعود إلى بيئته الباريسية الواقعية ، لكى يقدم لنا نموذجاً حياً عرفه ودرسه وأحسن فهمه . وهكذا استحالت فينوس تسيان على يد مانيه إلى غانية باريسية من غوانى عام ١٨٦٣ ، وعاد الجمهور يثور على صاحب « الأوليمبيا »

كما ثار من قبل على صاحب « الغداء على الخضرة » ، إذ لم يجد فى فنه سوى تسجيل لبعض الجوانب البشعة من حيـــاة الرذيلة فى العاصمة الفرنسية ؛ وربما كان السبب الرئيسى فى ازدياد حنق الجمهور على تلك « اللوحة » أن مانيه قد شاء لفتاته الباريسية العارية أن تبدو فى اللوحة بصورة الغانية المستهترة ، فجردها بذلك من كل طهر أو حياء ، ووسم نظراتها بطابع الدعوة الصريحة إلى الفجور أو البغاء ! ولكن ، على الرغم مما فى هـــذه اللوحة من « واقعية » ، فإن كثيراً من النقاد الفنيين قد وجدوا فيها عملا فنياً أصيلا تشيع فيه نزعة أخرى « لا واقعية » . وهؤلاء يقررون أن لوحة « الأوليمبيا » تضع تحت أبصارنا جسداً رقيقاً يثير فى أذهاننا روح الاحترام والمهابة ، وكأننا بإزاء جسم روحى قد تطهر من أدرانه وأدناسه ، فاستحال إلى شىء قدسى له كرامة الموضوع السحرى الذى لا يمس ! ويمضى أصحاب هذا الرأى فى دفاعهم عن « الأوليمبيا » ، فيزعمون أننا نجد هنا كل سحر الشرق ، والميثولوجيا اليونانية القديمة ، وصوفية الحب فى العصور الوسطى ، وكأن غرفة تلك الغانية قد استحالت إلى معبد أو هيكل قدسى ، أو صورة من صور المقابر القديمة ... « إن الفن قد أحال فكتورين ميران إلى صنم ، أو كاهنة ، أو مومياء ؛ فهذه اليد السحرية التى تباعدت أصابعها فوق أعلى الساق ، وذلك الرباط الأســـود الذى يحيط بالرقبة فيفصلها عن باقى أجزاء الجسم ، وتلك النظرة الفاحصة التى تحدق فى المجهول بكل ثبات واتزان ، وذلك البياض الناصع الذى يكسو

جسد الغانية ؛ كل هذا يضفى على الأليمبيا حالة مجيدة من السكينة والروحانية(١) » .

أما خصوم مانيه ، فقد وجدوا فى لوحة الأوليمبيا صورة تافهة لغانية حقيرة تهيب بالناظر أن يشترك معها فى التواطؤ على القيم الأخلاقية والإزراء بالمعايير الجمالية ! وهم قد بالغوا فى ثورتهم على تلك اللوحة ، حتى لقد عجزوا تماماً عن فهم ما فيها من مقدرة فنية رائعة تتجلى فى تلك البراعة الهائلة التى أظهرها مانيه فى استعمال الألوان وتنظيم الأشكال . والواقع أن « الموضوعات » عند مانيه ليست سوى قطع مستقلة يقوم بينها ضرب من التعارض ، فلذلك نراه يفضل الأشياء ذات اللون الأبيض على الأشياء ذات اللون الأسود ؛ ويضع فوق الفراش قماشاً من الحرير الملون لكى يكون بمثابة جسر خفيف معلق بين كل من الموضوعات الناصعة والموضوعات القاتمة . وليس من شك فى أن « الأوليمبيا » هى أولا وقبل كل شىء بالنسبة إلى مانيه (كما لاحظ إميل زولا فى دفاعه عن الفنان) مجرد مناسبة عارضة لتقديم عمل فنى أصيل ... « لقد كان يلزمك تصوير الجسم العارى ، فوقع اختيارك على أوليمبيا ، وكان يمكن أن يقع على غيرها ؛ وكان يلزمك بعض البقع اللونية المضيئة ، فرأيت أن ترسم صورة لباقة من الورود ؛ وكان يلزمك رسم البقع اللونية القاتمة ، فرأيت أن تضع فى ركن من أركان اللوحة صورة لزنجية وأخرى لقط . فإذا ما تساءلنا الآن : « وما معنى

(١) M. Florisoone : ''Manet'', Les Documents de l'Art'' Monaco, 1947, p. XXIV.

هذا كله ؟ » ، كان الجواب أنك أنت نفسك لا تدرى ، وأنا أيضاً لا أعلم أكثر منك ! وأما الذى أعلمه حق العلم ، فهو أنك قد وفقت توفيقاً يدعو حقاً إلى الإعجاب ، إذ قدمت لنا عملا فنياً رائعاً ، عملا عظيما عبرت فيه بكل قوة (وبلغتك الفنية الخاصة) عن حقائق الضوء والظل من جهة ، ووقائع الموضوعات والمخلوقات من جهة أخرى[١] » .

ولكن ، على الرغم من المحاولات العنيفة التى بذلها أصدقاء مانيه من أمثال بودلير وزولا فى سبيل قهر الجمهور على الاعتراف بعبقرية صديقهم المظلوم ، فقد ظل النقاد يسخرون منه ويحملون عليه ، حتى اضطر مصورنا المضطهد إلى الترويح عن نفسه خارج فرنسا ، آملا أن يجد فى الرحلات والأسفار عزاء وسلوى ، وهكذا رحل مانيه إلى إسبانيا عام ١٨٦٥ ، فكانت رحلته لبلاد الأندلس نقطة تحول حاسمة فى حياته الفنية كلها . ولم يكن مانيه يجهل روائع الفن الإسبانى قبل سفره إلى مدريد ، ولكن من المؤكد أن زيارته الشخصيـــة لمتاحف إسبانيا وقصورها قد ساعدته على تكوين فكرة أصح وأكمل عن كل من جويا وفلاسكيز . ولا بد لنا من أن نلاحظ فى هذا الصدد أن فرنسا كانت متأثرة منذ عام ١٨١٤ تأثراً كبيراً بإسبانيا ، فلم يكن الفنانون بحاجة إلى أن يعبروا جبال البرانس حتى يقعوا تحت التأثير الاسبانى ، بل لقد كان الفن الاسبانى ماثلا بتمامه فى مجموعتين أثريتين هامتين :

---

(١) E. Zola : "Mes Haines" , Paris, Charpentier, 1880 pp. 60-62.

ألا وهما ، متحف المارشال سول Soult من جهة ، والمتحف الإسبانى للويس فيليب من جهة أخرى . ومن هنا فإنه لم يكن فى وسع أى مصور فرنسى أن يتحلل تماماً من كل تأثير إسبانى ، بل كانت إسبانيا تمد الفنانين الفرنسيين بلبان طفولتهم وغذاء شبابهم . وهذا مانيه يتابع دلاكروا فى تحمسه لفلاسكيز ، فيحاول أن يقلد المصور الإسبانى الكبير فى سذاجة الحرفة أو بساطة الصنعة ؛ ولكنه لم يلبث أن تحقق من أنه لن يتسنى له أن يستشير الأستاذ الكبير فلاسكيز عن بعد ، بل لا بد له من السفر إلى إسبانيا من أجل الالتقاء بروائعه الفنية وجهاً لوجه .

وقد روى لنا بعض النقاد أن مانيه كان يتردد على متحف برادو Prado بمدريد ، حيث كان يقف الساعات الطوال أمام لوحات فلاسكيز يتأملها ويدرسها وينقل عنها ؛ وقد زار مانيه أيضاً معظم المدن الأندلسية القديمة ، فطاف بإشبيليه Séville ، وزار كاتدرائيتها العظيمة وآثارها الرائعة ، كما طاف بطليطلة Tolède وشاهد فيها الكاتدرائية الفخمة ولوحات « الجريكو El Greco الخالدة » ؛ وعلى الرغم من أن البعض قد شاء أن يقلل من أهمية زيارة مانيه لإسبانيا ، إلا أن الواقع نفسه ليشهد بأن مانيه قد اكتسب هنالك الشىء الجوهرى فى فنه : والظاهر أن مانيه قد تعلم فى إسبانيا كيف يحل مشكلة « المكان التصويرى » espace pictural ، بدليل أنه توقف طويلا عند لوحة فلاسكيز المسماة « بابليلوس المهرج » Bouffon Pabillos ، وراح يبدى إعجابه بذلك « الجو » الذى يحيط بالمخلوق الصغير المضحك فى

لباسه الأسود العجيب . فالدرس الذى خرج به مانيه من زيارته لمتحف پرادو إنما هو درس فى الطريقة الفنية التى يتسنى بها للشكل البشرى أن يحيا داخل اللوحة ، أعنى أنه درس فى المكان ، والحيز والجو ، والمحيط ، والحياة نفسها . وهذا مانيه نفسه يكتب لأحد أصدقائه فى ١٧ سبتمبر سنة ١٨٦٥ فيقول : « إن ما بهرنى فى إسبانيا أولا وقبل كل شىء ، بل ما يساوى فى نظرى كل تلك الرحلة التى قمت بها ، إنما هو إنتاج فلاسكيز الرائع . إنه عندى مصور المصورين ... ولقد وجدت عنده تحقيق مثلى الأعلى فى التصوير ، فما إن رأيت روائعه الفنية حتى استعدت ثقتى بنفسى وراح قلبى يخفق بأمل كبير هيهات أن يزعزعه شىء »(١) وليس من شك عندنا فى أن زيارة مانيه لإسبانيا هى التى أتاحت له الفرصة لأن يحتك احتكاكاً مباشراً بالطبيعة الحية النابضة ، وأن يرد ينابيعها الثرة الفائضة .

ففى بلاد الشمس والحرارة والدفء ، التقى مانيه لأول مرة بقوانين الانطباعية impressionnisme . وكان جو إسبانيا الصحو هو الذى فتح عينيه على أعاجيب الطبيعة ، فشاهد لأول مرة بريق النور وذبذبات الأضواء ، وامتزاج الأجسام فى النور الساطع ... الخ . وحسبنا أن نقارن لوحة مانيه التى رسمها بعد عودته من إسبانيا لصراع الثيران ، بلوحته القديمة التى كان قد رسمها لهذا المنظر نفسه عام ١٨٦٢ : لكى نتحقق من أهمية ذلك الدرس الفنى الذى تلقنه مانيه فى إسبانيا . أجل

---

(١) Lettre à M. Astruc publiée dans "Arts", numéro du 16 mars 1945.

فقد تعلم مانيه فى إسبانيا كيف يوحد عناصر الصياغة بإدماجها كلها فى الوسط المحيطى milieu atmosphérique ، حتى تشيع فيها الحياة ، فتصبح عناصر قوية ذات صبغة حيوية واقعية .

وعلى كل حال ، فقد عاد مانيه من رحلته إلى إسبانيا لكى يواصل نشاطه الفنى ، ولم يلبث أن التف حوله جماعة من صغار المصورين من أمثال بازل Bazille ، ورنوار ، ودوجا ، ومونيـــه ، وسيزان ، وبيسارو ، وسيزلى وغيرهم . وكان هؤلاء الفنانون جميعاً يتلاقون فى مقهى جربوا Guerbois بباريس حيث كانوا يتدارسون مشكلات الفن ومسائل التصوير كما كانوا يترددون على مرسم مانيه الكائن بحى الباتنيول Batignolles حيث كانوا يشهدون مولد الكثير من لوحات أستاذهم الكبير ، ولكن صالون باريس الفنى أبى مع ذلك إلا أن يرفض اللوحات التى بعث بها إليه إدوار مانيه عام ١٨٦٦ ، فاضطر المصور الكبير إلى إقامة معرض مستقل على حسابه الخاص فى مايو سنة ١٨٦٧ ، عرض فيه ما يقرب من خمسين لوحة ، كان من أهمها « الباليه الإسبانى » و« عازف الناى » و« لولا دى فلانس » وغيرها . وقد صدر مانيه للوحاته بكلمة قال فيها : « إن صاحب هذه اللوحات لا يزعم مطلقاً أنه يقدم لجمهوره أعمالا فنية خاليه من كل عيب ، بل هو يدعوهم إلى مشاهدة أعمال فنية تتصف بالصدق والأمانة . . . وإن مانيه ليعترف بالموهبة أنى وجدت ، فهو لا يدعى لنفسه القدرة على قلب الأوضاع الفنية القديمة رأساً على عقب ، كما أنه لا يزعم أيضاً أنه قد استطاع أن يخلق فناً جديداً ، إن كل ما هنالك أن مانيه قد حاول أن يكون نسيج وحده ، وألا يقلد أحداً غيره ... وهو اليوم يحاول

أن يحقق بينه وبين الجمهور التعاطف والفهم والمعرفة » ...

والظاهر أن هذا المعرض الفنى الخاص قد نجح فى لفت أنظار النقاد الفنيين نحو مانيه ، فبدأت منذ ذلك الحين صداقات وطيدة بينه وبين الكثيرين منهم ، فضلا عن أن أساتذة الأكاديمية الباريسية نفسها أصبحوا يرحبون بلوحات مانيه المرسلة إلى الصالون . وهكذا ظفر مانيه باستحسان أهل الفن لمدة ثلاث سنوات متواليات ، فشهد له الجمهور عام ١٨٦٨ لوحتى « المرأة الشـــابة » و « إميل زولا » وعام ١٨٦٩ « الشرفة » و « الغداء فى المرسم » ، وعام ١٨٧٠ « درس فى الموسيقى » .

ولم يلبث مانيه أن وقع تحت تأثير أصدقائه من « الانطباعيين » من أمثال مونيه Monet وبرت موريزو Berthe Morisot فأصبح يميل إلى الاهتمام بتصوير المناظر الطبيعية فى الهواء الطلق ، خصوصاً مناظر الأمواج والشواطىء وغروب الشمس فوق البحر ... الخ .

ويذهب بعض المؤرخين إلى أن مانيه قد مر بأزمة الانطباعية تحت تأثير صداقته للمصورة الشابة موريزو من جهة ، ورحلاته المتكررة إلى الشواطىء الفرنسية من جهة أخرى . وهكذا راح مانيه يدرس فى أركاشون Arcachon تغيرات الجو وتقلبـــات السماء وذبذبات النور ، كما مضى يعود يده وريشته على ممارسة الكثير من الألعاب الفنية التى كان يمليها عليه جو تلك البقعة الساحلية الجميلة .

ويقال إن مانيه رسم تحت تأثير صداقته لبرت موريزو لوحته المسماة « فى الحديقة » Au Jardin عام ١٨٧٠ . وعلى الرغم من أن

برت موريزو كانت بمثابة تلميذة مخلصة لإدوار مانيه ، إلا أن المصور الكبير قد أخذ عنها حب الكشف ، والميل إلى التماس الكثير من ضروب الانسجام الجديدة ، والاتجاه نحو التصوير المضيء الواضح peinture claire ، والإيمان بضرورة قيام فن تصويرى جديد . وهكذا كان وجود تلك المصورة الشابة فى مرسم مانيه بمثابة إيذان بالمستقبل وتبشير بقرب قيام عهد حديث فى فن التصوير .

ولئن كان مانيه قد رسم تحت تأثير النزعة الانطباعية لوحته الرائعة « القطار » سنة ١٨٧٢ — وهى اللوحة التى عرضت فى صالون باريس عام ١٨٧٤ ، فلقيت الكثير من الاستهجان بسبب عنوانها الذى لا يكاد يمت بصلة إلى موضوعها —[1] ، إلا أنه قد يكون من العسير أن نقرر أن مانيه قد انضم بحق إلى زمرة الفنانين الانطباعيين . وربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقول إن الانطباعيين كانوا فى حاجة إلى مصور « الغداء على الخضرة » و « الأوليمبيا » أكثر مما كان صاحب هاتين اللوحتين فى حاجة إليهم . فالانطباعيون قد شاءوا أن يستغلوا اسم مانيه فى الدعاية لحركتهم الجديدة ، كما أنهم اختاروه زعيما لهم على الرغم منه ، وكأنما هم قد اهتدوا فى شخصه إلى الأب الروحى الذى يمكن أن يحتضن مدرستهم الفنية الجديدة .

---

(١) كانت هذه اللوحة تمثل فتاة صغيرة تدير ظهرها إلى الجمهور ، لتشاهد سحب الدخان الكثيفة المتصاعدة فى الأفق ، على حين جلست إلى جوارها إمرأة شابة (لعلها والدتها أو مربيتها) تنظر نظرات هادئة ساجية ، ولم يستطع الجمهور أن يفهم لماذا أطلق مانيه على تلك االوحة اسم « القطار » ، فى حين أنه ليس فى اللوحة سوى صورة لإمرأة وطفلة !

ولكن صلة مانيه بجماعة الانطباعيين بقيت مع ذلك مشوبة بالكثير من مظاهر الريبة والتشكك وانعدام الثقة ، فضلا عن أن مانيه لم ينجح فى فهم رنوار ، بل إن صداقته بمونيه نفسه قد ظلت مشوبة بالكثير من مظاهر الصراع والشقاق وسوء التفاهم . ولهذا يقرر بعض المؤرخين أن روح مانيه التقليدية هى التى أشعرته بما كانت تنطوى عليه الحركة الانطباعية من خطر ... ألم يكن مانيه يجزع دائماً من كل ما هو مائع أو عديم الشكل أو مفتقر إلى الصلابة ؟ فكيف ينساق هذا « المصور البورجوازى الأصيل » وراء الإحساسات وحدها ، وهو الفنان التقليدى الذى يعرف فى قرارة نفسه متى وكيف يفرض على المخاطرة الذاتية حدوداً نقف عندها ؟

لقد كان مانيه يود دائماً أن يتحكم فى المادة ويسيطر على الضوء ، فليس بدعاً أن نراه يختار مايروقه من الألوان ، متلاعباً بها تلاعباً موسيقياً ليس فيه أدنى موضع لخضوع أعمى أو علاقات جاهزة . ولكن هذا لايمنعنا من أن نعود فنقرر أن مانيه قد أخذ عن الانطباعيين توافقاً لونيا جديداً ، استعاض به عن التوافق البوديليرى القائم على انسجام الوردى والأسود ، ألا وهو ذلك التوافق الهوائى القائم على ائتلاف الأزرق والرمادى . وحسبنا أن ندرس لوحاته العديدة التى رسمها فى تلك الفترة لسباق لونشان Courses à Longchamp وميناء بوردو ، وميناء كاليه ، لكى نتحقق من الصبغة الانطباعية التى اصطبغت بها أعماله الفنية فى ذلك الحين ، ولكن مانيه لم يكن بالفنان الذى يقع تحت تأثير الأحياء ، وإنما هو كان يجد لديهم

مجرد غذاء روحى يعيش عليه ، لـكيلا يلبث أن يحول تلك العناصر الروحية التى يقتات بها إلى ناتج شخصى محض هو مانيه نفسه !

وهكذا شرع مانيه يتحرر من الانطباعية ، كما سبق له أن تحرر من الإسبانية ، وارتد من جديد إلى طبيعته القديمة فى لوحة أطلق عليها اسم « الغسيل » Le Linge (سنة ١٨٧٤) . وكان الانطباعيون قد نظموا معرضاً خاصاً عند نادار Nadar ببولفار الكاپوسين Capucines ، فرفض مانيه الاشتراك فى هذا المعرض ، وعاد فتقدم إلى الهيئة الرسمية لصالون باريس عام ١٨٧٥ بلوحة جديدة سماها باسم « الفنان » .

بيد أن صالون باريس رفض لوحات مانيه عام ١٨٧٦ ، فاضطر الفنان إلى إقامة معرض خاص افتتحه فى ١٥ أبريل من العام نفسه بمرسمه الكائن بشارع بطرسبرج . وعادت هيئة التحكيم الرسمية فرفضت لمانيه عام ١٨٧٧ لوحة أخرى بعنوان « نانا » Nana .

والظاهر أن مانيه قد شاء أن يثبت لجماعة الانطباعيين فى هذه اللوحة حقه المطلق فى الاستعانة بصنعتهم الفنية أنى شاء وكيفما شاء ، إذ نراه هنا يستعمل أساليب الانطباعيين فى تصوير شخصية غانية قد خلعت نصف ملابسها ، وراحت تستعمل الأصباغ فى تزيين وجهها ، بينما بدا إلى يمين اللوحة نصف شكل جانبى يمثل رجلا يرتدى قبعة وملابس كاملة . وهكذا صارت صنعة الانطباعيين « كيمياء شخصية » يستعملها مانيه فى رسم لوحات خارجية يصورها فى الهواء الطلق (سواء أكان ذلك فى بلفى Bellevie أم فى روى Rueil) ، كما يستعملها أيضاً فى تصوير بعض

الشخصيات والمناظر الداخلية ، كما فعل فى لوحته المسماة باسم خادمة المقهى ، وبار الفولى برجير ... الخ . وإذا كان كثير من النقاد الفنيين قد أعلوا من شأن لوحة مانيه الأخيرة (بار الفولى برجير) التى رسمها عام ١٨٨٢ ، فذلك لأنهم قد وجدوا فيها صياغة حية ، لا مجرد ألوان ناصعة وكأن مانيه قد شاء أن يجعل من «الانطباعية» فناً متحفياً بمعنى الكلمة . ألسنا نراه فى هذه اللوحة يحاول التوفيق بين الانطباع العابر واللوحة الصلبة ، أعنى بين ما ينقضى ويزول فى غمرة الحياة ، وماينبغى أن يظل باقياً متمتعاً بصفة الدوام ؟ .

بيد أن القدر لم يشأ أن يمهل مانيه ، حتى يدع له الفرصة لمواصلة دراساته الفنية المستمرة ، بل سرعان ماعاجلته المنية فى ٣٠ أبريل سنة ١٨٨٣ (ولم يكد يتجاوز الخمسين من عمره) على أثر مرض خطير كان قد ألم به فى أواخر أيامه . وقد هزت الفاجعة أصدقاءه ومريديه ، فنعاه كل من صديقه الحميم مالارميه Mallarmé وأنطونان بروست Antonin Proust ، وديريه Duret ، ودوجا Degas ، وزولا وغيرهم .

ولئن كان أهل الفن من المصورين والنقاد قد اختلفوا فى حكمهم على تراثه الفنى ، فإنهم قد أجمعوا بلا استثناء على أصالة فنه ، وروعة أدائه ، وحيوية ألوانه ، وبساطة لمساته ، وقوة أسلوبه . وعلى الرغم من أن مانيه كثيراً ما كان يرسم لوحاته نقلا عن نماذج حية أمامه ، إلا أنه ـ كما لاحظ أحد النقاد ـ لم يكن ينسخ عن الطبيعة ، بل كان يقوم دائماً بعمليات تبسيطية هائلة ، حتى لقد كان كل شىء عنده مختزلا مختصراً . ولئن كان البعض قد عاب عليه أنه كثيراً ما كان يصور الأشخاص وكأنهم مجرد

طبيعة صامتة ، إلا أننا مع ذلك نلمح لدى بعض شخصياته ـ كما هو الحال مثلا لدى شخصية خادمة بار الفولى برجير ـ طابعاً سحرياً ، وكأنما هى تخفى سراً إنسانيا دفيناً . والظاهر أن مانيه لم يكن يعنى بإظهار العواطف أو الإفصاح عن الانفعالات ، قدر عنايته بالأسلوب والدقة والصنعة . ومن هنا أخذ عليه البعض أن لوحته المسماة « إعدام ماكسمليان » لا تنطوى على أى تعبير عن انفعال الخوف أو الكراهية ، بل هى تنقل إلينا صورة لمجموعة من الجنود وقد اصطفوا ببنادقهم ،وكأنما هم يتدربون على إطلاق النار !

ولعل هذا هو ما حدا ببعض النقاد إلى القول بأن نزعة مانيه « نزعة لا واقعية » تجعل للتصوير نفسه الأولوية على « الموضوع » sujet . فهل نقول مع بعض مؤرخى الفن بأن مانيه لم يمهد لأية مدرسة حديثة فى الفن ، وإنما كان آخر حلقة فى سلسلة الفنانين الكلاسيكيين ؟ أم هل نقول مع آخرين بأنه قد شاء أن يبعث الكلاسيكية حية من مرقدها ، بعد أن أثراها بكل ما جادت به علينا خبرات الرومانتيكية والطبيعية والواقعية الحديثة ؟ أم نقول أخيراً مع بعض المتحمسين لفنه إن مانيه كان أول من بشر بطلائع الحركات الفنية الجديدة فى القرن التاسع عشر ؟.. هذا ما ندع للقارىء مهمة الحكم عليه ، وإن كنا نميل إلى أن نختم هذه الدراسة بأن نقول مع ماتيس Matisse : « إن مانيه هو أول فنان محدث اضطلع بمهمة ترجمة أحاسيسه ترجمة مباشرة ، فاستطاع بذلك أن يحرر غريزته ، ويطلقها من عقالها . وهكذا نجح مانيه ، لأول مرة فى تاريخ الفن ، فى أن يبسط حرفة المصور إلى أبعد حد »(١).

(١) Cité dans "l'Intransigent" du 25 Janvier 1932.

١٦ - الفن ومستقبل الإنسان

هل سيشهد المستقبل — كما زعم هيجل — موت الفن ؟ أو هل من الصحيح أن المرحلة الجمالية لا تمثل — فى تاريخ البشرية — سوى مرحلة جزئية تاريخية ، عابرة ؟ ... إن كروتشه — أحد تلاميذ هيجل المتأخرين — ليعلق على موقف أستـــاذه فيقول : « لقد كان مذهب هيجل فى الحقيقة مذهباً مضاداً للفن ... صحيح أن الفيلسوف الألمانى الكبير كان يتمتع بحس فنى مرهف ، فضلا عن أنه كان مولعاً بالفنون ، ولكن النتائج المنطقية لمذهبه قد اضطرته إلى القول بموت الفن ، وزواله نهائياً فى خاتمة المطاف ! وهكذا نرى — فى تاريخ الفلسفة — أن إنكار الفن قد جاء على أيدى أكبر محبى الفن من بين الفلاسفة : فكما أراد أفلاطون أن ينفى الشعراء من جمهوريته ، وأن يحرم على النشء حفظ أشعار هوميروس وهزيود ، مراعياً فى ذلك منطق فلسفته العقلية التى كانت تحرم المحاكاة ، وترى فى الفن مجرد « محاكاة من الدرجة الثانية » (يعنى محاكاة المحاكاة) ، نجد هيجل أيضاً يساير منطق مذهبه فى « الروح » ، فيعلن موت الفن ، وينادى بانحلال الروح الجمالية فى خاتمة المطاف » !

والواقع أن المبدأ الذى تحكم فى كل نظرة هيجل إلى الفن لم يكن سوى اعتقاده الضمنى بأن « الفن نشاط إنسانى قد ارتبط بماضى البشرية » والسبب فى ذلك أن هيجل قد جعل للفن قيمة أدنى من غيره من مظاهر

الفكر ، نظراً لغلبة الطابع الحسى المادى عليه . وفى هذا المعنى يقول هيجل نفسه : « لقد وضعنا الفن فى منزلة كبرى ، ولكن من واجبنا دائماً أن نتذكر أن الفن — سواء من حيث المضمون أم من حيث الشكل — ليس أسمى وسيلة يستطيع عن طريقها الوعى أن يسمو بغرائزه الحقيقية إلى مرتبة الشعور بالذات . وآية ذلك أن « الشكل » نفسه يفرض على الفن « مضموناً » محدوداً ضيقاً : نظراً لأن ثمة دائرة صغيرة أو درجة محدودة من « الحقيقة » هى التى يستطيع الفن أن يعبر عنها ، ألا وهى تلك « الحقيقة » التى يمكن نقلها إلى المجال الحسى ... » ثم يستطرد هيجل فيقول : « إن روح عالمنا الحاضر — فى تطورها العقلى — قد تجاوزت تلك المرحلة التى كان الفن فيها هو المعبر الأول عن المطلق أو أو هو الوسيلة الرئيسية لإدراك المطلق . ومعنى هذا أن الإنتاج الفنى والأعمال الفنية لم تعد تشبع حاجاتنا العقلية السامية » ويختتم هيجل حديثه عن الفن ومستقبل الإنسان فيقول : « إن الفكر البشرى — فى تأمله العقلى — قد تجاوز — أو هو بسبيله إلى تجاوز — مرحلة الفنون الجميلة » !

ولعل هذه الكلمات هى التى حدت بكروتشه — مرة أخرى — إلى نقد أستاذه هيجل ، فى عبارة مريرة لا تخلو من سخرية ، ألا وهى قوله : « إن كل مذهب هيجل الجمالى ليس إلا رثاء مؤثراً للفن : فهو يستعرض كل مراحله الماضية ، ويبين لنا كيف أنه استطاع أن يستنفد كل أغراضه ، لكى ينتهى إلى وضع كل الصور الفنية فى تابوت يدع للفلسفة مهمة كتابة الكلمة النهائية عليه ... » !

ولكن الفن لم يمت
بل أصبح يشهد اليوم حركة إحياء كبرى !

ويمضى هيجل ، وتمضى معه إدانته للفن ، ليبقى الفن ، وتبقى معه القيمة الجمالية حية عاملة فى تاريخ البشرية! والواقع أننا أصبحنا نشهد اليوم ــ لأول مرة فى تاريخ الثقافة البشرية ــ انتشاراً جماهيرياً واسع النطاق لروائع الفن ، والأدب ، والموسيقى ، حتى لقد أصبحت الثقافة الفنية جزءاً لا يتجزأ من الجهاز التكنيكى للحياة اليومية العادية ، إن فى داخل البيوت ، أم فى ساحات العمل ... الخ . صحيح أن الكثير من الفلاسفة المعاصرين ــ وعلى رأسهم هربرت ماركيوز H.Marcuse ــ قد اعترضوا على تحول الأعمال الفنية إلى مجرد « سلع تجارية » ، ولكنهم لم يجدوا بداً من التسليم بأن الفن قد أصبح ــ فى المجتمع الصناعى الحديث ــ واقعاً يومياً لا يستطيع الإنسان المعاصر الاستغناء عنه . والمدافعون عن الثقافة الجماهيرية يرون أنه قد يكون من السخف الاعتراض على استخدام أعمال باخ كموسيقى هادئة فى المطبخ ، أو الاحتجاج على بيع مؤلفات أفلاطون وهيجل وشيلى وبودلير وفرويد وغيرهم فى المحلات العامة . وهم يؤكدون أن الكتاب الكلاسيكيين قد قاموا من أضرحتهم ، وعادوا إلى الحياة من جديد ، وأن الجمهور ــ بالتالى ــ قد أصبح واعياً مثقفاً » .

وليس فى وسع أحد أن ينكر أن الأنظمة الاجتماعية الراهنة قد

أسهمت — إلى حد كبير — فى انتشار نوع خاص من الثقافة الفنية ، ولكن من المؤكد أن إنسان القرن العشرين قد أصبح أقدر من أسلافه على اقتناء روائع الفن ، ومشاهدة « النماذج المطبوعة » لأشهر الأعمال الفنية، وشراء الطبعات الشعبية لأرفع ضروب الإنتاج الأدبى، إن لم نقل بأنه قد أصبح فى استطاعته الوصول إلى كافة أنواع الفنون بمجرد إدارته لمفتاح الراديو أو التليفزيون ، أو بمجرد دخوله إلى محل من المحلات العامة » ...

والحق أن « الشعبية » التى أصبحت تتمتع بها « الفنون » — فى ظل الأنظمة الحضارية الراهنة — إنما هى الدليل القاطع على أن « الفن » لم يلق حتفه (كما تنبأ هيجل) بل هو — على العكس من ذلك تماماً — قد عرف «إحياء» لا نكاد نجد له نظيراً فى كل تاريخ الحضارة البشرية. وربما كان السبب فى ذلك أن الإنسان المعاصر لم يعد يرى فى الفن مجرد صورة باهتة من صور الفكر أو المعرفة أو الفلسفة (كما توهم هيجل) ، بل هو قد أصبح يرى فيه مظهراً للحاجة إلى تنمية المخيلة والحساسية وشتى القوى الإبداعية لدى الموجود البشرى . والظاهر أن الإنسان المعاصر قد أخذ يضيق ذرعاً بالتربية العقلية القائمة على الاهتمام بالمنطق — والمنطق وحده — فأصبح على استعداد — اليوم — لإفساح المجال أمام التربية الجمالية القائمة على الاهتمام بالمخيلة .

هل يمكن أن تقوم « حضارة جمالية » شعارها « الحرية » ؟

ولعل هـذا ما فطن إليه الشاعر ـ الفيلسوف فريدريش شيلر : F . Schiller ـ منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان ـ حينما نادى بـ « غريزة اللعب » من أجل التوفيق بين الحساسية والعقل ؛ بين المادة والصورة ؛ بين الطبيعة والحرية ؛ بين الجزئى والكلى ؛ بين « الغريزة الحسية» Sensible instinct و«الغريزة الصورية » Formal instinct. والواقع أن شيلر قد لاحظ أن حضارة الإنسان الأوربى الحديث قد عملت على تغليب « المنطق » على « المخيلة » ، فكان من ذلك أن نشأ صراع حاد ـ فى باطن الإنسان نفسه ـ بين « العقل » و « الحساسية » ، مما أدى فى نهاية الأمر إلى تثبيت دعائم ضرب من « الطغيان القمعى » لضرورة العقل على حرية الحساسية . ولن يتهيأ لنا أن نحقق التوافق بين « العقل » و « الحساسية » ، اللهم إلا إذا التجأنا إلى « ملكة اللعب » التى تكفل للإنسان « التحرر »الحقيقى ، نظراً لأنها تعرف كيف تخلص الموجود البشري من طغيان العقل ، وكيف تجعله يتخذ من « الجمال » سبيلا للوصول إلى «الحرية» . وحينما يتحدث شيلر عن « اللعب » ، فإنه لا يتحدث فقط عن غريزة تعرف كيف تخلع على «العقل» طابعا حسياً ، وكيف تخلع فى الوقت نفسه على الحساسية طابعاً عقليا ، بل هو يتحدث أيضاً عن قوة فطرية من شأنها أن تطلق كل طاقات الإنسان الدفينة من

عقالها ، لكي تحرره من قمع الحاجة وطغيان القوى الخارجية ، فاللعب مظهر لحياة إنسانية قد تحررت من الخوف والقلق ، وتخلصت من كافة الضغوط الخارجية والداخلية على السواء ، فأصبحت تنعم بضرب من « الحرية » الحقيقية ...

وحسبنا أن نمعن النظر إلى « الرسائل » التي كتبها شيلر في « التربية الجمالية » ، لكي نتحقق من أن هذا الشاعر الفيلسوف قد تنبأ منذ عام ١٧٩٤ بمقدم « حضارة جمالية » تقوم على مبادىء أساسية ثلاثة : ألا وهي اللعب ، والجمال ، والحرية . وقد لاحظ شيلر أن السر في شقاء إنسان العصر الحديث أن « العمل » عنده قد أصبح عبئاً ثقيلا ينوء به كاهله ، وأن « الواقع »قد تحول في نظره إلى ضرورة جدية ترين عليه ، في حين أن الحضارة الإنسانية الحقة إنما هي تلك التي تصبح فيها الحياة لعباً وانطلاقا ، لامجرد جهد ومشقة ، وتتحول فيها طاقة الإنسان من ملكوت القانون والحاجة ، إلى ملكوت الحرية والإشباع الحتميق . وحينما يتهيأ للبشرية القدر الكافي من النضج الجسماني والنفساني ، فهنالك قد يستطيع الإنسان الوصول إلى مرحلة « الحضارة الجمالية » التي تقترن بانطلاق المخيلة وتحقق الحرية . ولا شك أن الإنسان المستعبد لحاجاته العضوية ، الواقع تحت أسر ضرورات الحياة المادية ، لا يمكن أن يكون إنساناً حراً يعرف كيف يمارس ما لديه من «وظيفة جمالية» . وأما ذلك الإنسان الذي أصبح ينظر إلى « الواقع » على أنه مجرد « مظهر » ، وصار يرى في « العمل » نفسه مجرد « لعب » ، فهذا هو « الرجل الحر » الذي يتحدث عنه شيلر . وما دامت الحاجة ، والقمع ،

والضرورة ، والسيطرة ، والعسف ، والاستغلال ، وما إلى ذلك ، هى جميعاً عناصر لا - إنسانية تطعن الإنسان الحديث فى صميم آدميته ، فلن يتهيأ للإنسان الحديث أن يسترد كرامته إلا إذا نجحت حضارته فى إحلال منطق الحرية والإشباع محل منطق الضرورة والحاجة .

هل يكون مستقبل الإنسان رهناً بانتصار الفن ؟

وهنا قد يحق لنا أن نقف وقفة قصيرة عند رأى مشابه ، أدلى به هربرت ماركيوز - أحد الفلاسفة المعاصرين - فى كتاب له مشهور ، ألا وهو : « إيروس والحضارة » : « Eros and Civilization » ومارکیوز يكرس فصلا بأكمله من كتابه آنف الذكر للحديث عن دور « الفن » فى « مستقبل الإنسان » فنراه يعرض بالبحث لموقف سلفه شيلر فى دور « اللعب » فى الحضارة الإنسانية المقبلة ، كما نجده يسهب فى الحديث عن أهمية « الحضارة الجمالية » على نحو ما تصورها شيلر . ولكن الجديد فى موقف ماركيوز أنه يربط مناقشته للمشكلة بتفرقة أساسية كان قد سبق لفرويد Freud أن وضعها ، وهى التفرقة القائمة على الفصل بين « مبدأ الواقع » و «مبدأ اللذة» . وكان فرويد قد زعم أن قيام الحضارة البشرية رهن بتحكم « مبدأ الواقع » فى «مبدأ اللذة» ، وسيطرة « العقل » على « الحساسية » ، فجاء ماركيوز ليعلن إمكان قيام « حضارة لا - قمعية » Non repressive يتم فيها التوافق بين العالم الذاتى والعالم الموضوعى ، ويتحقق فى كنفها ضرب من الانسجام بين الإنسان والطبيعة . ولم يكتف ماركيوز بمسايرة شيلر فى دعوته إلى

إحلال اللعب محل العمل ، وفى مناداته بأخلاق جمالية تقوم على الحرية . بل نراه يتجاوز شيلر فيعلن أنه لا بد من القضاء على الطغيان القمعى للعقل على الحساسية ، عن طريق العمل على إطلاق « مبدأ اللذة » من عقاله ، ومناصرة « القوى الدنيا » ضد «القوى العليا » ، ورد الاعتبار للحساسية والمخيلة ضد العقل والمنطق !

وقد يبدو لنا — لأول وهلة — أن فى مجرد الانتصار للحرية ضد النظام ، ما قد يرتد بالإنسان إلى عهد البربرية والفوضوية ، ولكن الحقيقة أن ماركيوز يعلق أهمية كبرى على الفن والتربية الجمالية فى عملية تحرير الإنسان من أسر القمع ، والاغتراب ، والضياع ، وشتى مظاهر شقاء الضمير الحـــديث . فليس ماركيوز مجرد داعية من دعاة «الفوضوية» ، وكأن كل ما يهدف إليه هو تحطيم القيم العليا التى توصل إليها العقل الغربى ، بل إن ماركيوز هو أولا وقبل كل شىء مفكر إنسانى قد أقلق باله مستقبل الحضارة الغربية المعاصرة ، فراح يحاول البحث عن سبيل للنجاة من « مرض الحضارة الحديثة» . وهو قد وجد هذا السبيل بالفعل فى عملية تحويل « الإنتاجية القمعية » إلى « إنتاجية حرة » ، من خلال الجهود المبذولة للانتصار على الحاجة أو الفقر ، والوصول بالجهد (أو العمل) إلى مرحلة الانطلاق (أو اللعب) . ولا شك أن « التربية الجمالية » التى تنمى لدى الإنسان ملكات الحساسية والمخيلة ، ستكون هى الكفيلة بتحقيق سيطرة « مبدأ المتعة » (أو اللذة) على « مبدأ الواقع » (أو الجدية) . ومن هنا فإننا نجد ماركيوز يؤكد دور الفن والتربية الجمالية فى تحسين مستقبل الإنسان : لأنه يرى أن

قيام « النظام غير القمعى » رهن بانطلاق المخيلة ، واستعادة غريزة اللعب ، وتحقيق الرفاهية (أو الوفرة) المقترنة بالحرية (أو الإشباع) . وهكذا يخلص ماركيوز إلى القول بأن عالم الغد سيكون هو عالم الفن ، واللعب ، والخيال ، والحرية ، والانطلاق ، والنشاط الإبداعى !

دور « الفن » فى إبداع « الإنسان الجديد » !

وهنا قد يعترض معترض فيقول : « ولكن ، فيم الحرص على ربط مستقبل الإنسان بنمو القوى الجمالية ، وازدهار الحركة الفنية » ؟ وردنا على هذا الاعتراض أن رســالة الفن — كما قال بول فاليرى Paul Valéry بحق — هى التحدث عن « الأمور الغائبة » التى تراود صدر العالم ، كما لو كانت « عتاباً » يوجهه المستقبل إلى الحاضر ! فالفنان هو الإنسان الذى يريد أن يجعل « الغائب » حاضراً ، لأنه يدرك أن القدر الأكبر من الحقيقة يكمن فيما هو « غائب » ! وليس بدعاً أن نرى الكثير من الفلاسفة المعاصرين يعلقون أهمية كبرى على ازدهار « الفن » فى عالم الغد : فإن « الفن » — فى نظرهم — قد اقترن بعملية إحلال « الممكن » محل « الواقعى » ، وبالتالى فقد أصبح « الفنان » فى رأيهم هو الإنسان الذى يأخذ بيد معاصريه على درب التحول الكبير ، وكأنما هو المرشد الذى يساعدهم على إبداع المستقبل (بإذن الله) !

والحق أنه إذا كان إنسان العصر الحديث قد أصبح يرزح اليوم تحت وطأة حضارته التكنولوجية الهائلة ، فقد آن الأوان اليوم لدعاة التحول الكبير أن يهيبوا بكل القوى الإبداعية الكامنة فى صدر الإنسان

المعاصر ، لكى تجىء فتحرره من الأوضاع الراهنة ، وتنطلق به نحو عهد جديد من الإنسانية الصحيحة . وليس « الفن » سوى هذا النداء الإنسانى الذى يهيب بمخلوق الحضارة الصناعية المتقدمة أن يستخدم ما لديه من قدرة على النقد ، والسلب ، والاستباق ، من أجل العلو على نفسه ، وتجاوز مرحلة الاغتراب والضياع والاسترقاق ! وليس من شأن أية « حضارة جمالية » مقبلة أن تخلق من كل إنسان مصوراً ونحاتاً مثل رافائيل ، أو موسيقاراً مثل موزار ؛ ولكن ربما كان من شأنها أن تأخذ بيد كل طفل ، بحيث تساعد كل من يحمل فى باطنه «رافائيل» أو « موزار » على أن ينمى مواهبه بحرية ، لكى يستحيل بدوره إلى نحات أو موسيقار ! فالحضارة الجمالية هى تلك التى يمكن أن تحيل « رجل الحرفة » إلى « شاعر » ، و « رب العمل » إلى « صاحب إبداع » !

وأخيراً ، قد يكون فى وسعنا أن نقول إنه إذا قدر للتربية الجمالية أن تسود مجتمع الإنسان المقبل ، فسيجد الإنسان فى مبدعات الفن نداء مستمراً يهيب به أن يقيم « حواراً » شيقاً بينه وبين أهل الإبداع من رجالات الحاضر والماضى ، وعندئذ قد يجد فى كبريات الأعمال الفنية ما يدفعه إلى تحدى الحاضر ، والعمل على رفض الواقع ، من أجل الوصول إلى ما هو « أسمى » من كل ما استطاع بلوغه حتى الآن !

وماذا عسى أن يكون «الفن» — فى النهاية — إن لم يكن هو تلك الصرخة التى تنادى بالإنسان أن يكون حراً ، وأن يكتشف

« الإنسان » الباطن فيه ، أعنى ذلك « الموجود المبدع » الكامن فى أحشائه ؟ فهل من عجب — بعد ذلك — فى أن تكون الصلة وثيقة بين « الفن » و« مستقبل الإنسان » ، ما دام الفن — فى صميمه — هو هذه الدعوة الحارة إلى تكوين « الإنسان الجديد » ، وإبداع « المخلوق المبدع » ؟ ! .

خاتمة

أما بعد . فقد حاولنا — فى تضاعيف هذه الدراسة — أن نقف على صلة الخبرة الجمالية بالتجربة البشرية ، وأن نحدد علاقة الفنان بالإنسان ، وأن نكشف عن دور الفن فى الحياة الإنسانية بصفة عامة . وقد لاحظنا — خلال هذا البحث — أن الفنان إنسان قبل أن يكون فناناً ، وأن الخبرة الفنية تجربة بشرية قبل أن تكون إلهاماً خارقاً ، أو وحياً فائقاً للطبيعة . والحق أننا قد تبينا — أكثر من مرة — أنه كثيراً ما يحلو للجمهور أن يصور الفنان بصورة المخلوق الشاذ الذى يحيا بمنأى عن الجماعة ، ويصدر فى كل أعماله عن ملكة سحرية لا نظير لها عند غيره من سواد الناس ، ويتمتع بمزاج خاص لا يكاد يتفق مع أمزجة غيره من أفراد المجتمع . كما لاحظنا أن البعض قد ظن أن الفن يصدر عن الفنان كما يصدر الماء عن الينبوع ، وكأن الفنان عند هؤلاء موجود غير عادى قد اختصته الطبيعة بملكة الإبداع الفنى التى تكسب كل ما تلمسه طابع السحر والسر والإعجاز ! ومن هنا فقد حاول الكثيرون أن يعرفوا الفن بالرجوع إلى مزاج الفنان أو عبقريته أو قدرته الفنية ، وكأن الفنان هو رجل الإلهام الذى يدرك من الأشياء ما لا قبل لغيره من عامة الناس بإدراكه . وهذا ما فعله دعاة الرومانتيكية (مثلا) حينما قدموا لنا الفنان بصورة الرجل الملهم الذى يتمتع بعاطفة مشبوبة ، وحس مرهف ، وحدس لماح ، وبصيرة حادة ، وإدراك نفاذ ، وقدرة

هائلة على الابتكار ... الخ — ولكن هل من الحق أن الرجل العادى هو بالضرورة أقل عاطفة وأدنى إحساساً من الفنان ؟ أو هل من الصحيح أن الفنان لا بد بالضرورة من أن يكون أرهف حساً من الرجل الهاوى Amateur ، أو من أية فتاة مراهقة مشتعلة الوجدان ؟ هذا ما يجيبنا عليه مالرو بقوله « إنه إذا كان الفنان الكبير هو فى العادة مخلوق مرهف الحس ، فإن أكثر الناس حساسية ليس بالضرورة فناناً ! وإذن فليس يكفى المرء أن يكون رومانتيكى النزعة حتى يصبح روائياً ، كما أنه ليس يكفى أن يعشق المرء التأمل حتى يكون شاعراً . وحسبنا أن نرجع إلى تاريخ الفن حتى نتحقق من أن النساء لم يظفرن يوماً بقصب السبق فى مضمار الفنون ، على الرغم من شدة حساسيتهن ، وحدة أمزجتهن ، وقوة عواطفهن ! » .

والواقع أن الفن — كما لاحظ بعض علماء الجمال — إنما هو فى صميمه « عمل » شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التى تستلزم التخصص والدراسة والصنعة و « المحاولة والخطأ » ، والانكباب المضنى على الإنتاج . فالفنان — مثله فى ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال — إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمـــل معين لا بد له من الاستعداد والجهد والصبر والذوق ... الخ . وسواء أدى الفنان هذا العمل مدفوعاً بسورة الحماسة ، أم أقبل عليه بروح النشاط والاجتهاد ، أم أداه بصبر وجلد كما يؤدى العمل اليومى الذى يراد من ورائه كسب القوت ، أم كانت تأديته له مشوبة بالسأم والملال كما يؤدى العمل الاعتيادى الآلى الذى لا يخلو

من إرهاق ، فإن من المؤكد أن الفنان فى كل هذه الحالات إنما يترك لنا « أثراً » أو « عملا » هو كل ما يعنينا حين يكون علينا أن نلتمس « الواقعة الجمالية » بوصفها موضوعاً تجريبياً . فليس فى استطاعة عالم الجمال أن يعتمد على طبيعة الفنان أو مزاجه أو معادلته الشخصية من أجل الحكم على فنه ، وإنما هو لابد من أن يرجع أولا وبالذات إلى آثاره الفنية بوصفها موضوعات خارجية قابلة للملاحظة ... وإذن فقد نجانب الصواب إذا تصورنا الفن على أنه معجزة يحققها قوم غير عاديين ألا وهم أولئك الفنانون الذين نعرفهم بمزاجهم النفسى لا بطبيعة عملهم : لأنه ليس المهم لعالم الجمال أن يقف عند مزاج الفنان ، بل المهم أن يركز كل انتباهه فى « العمل الفنى » نفسه . ومعنى هذا أنه مهما كان من أمر تلك الملكة السحرية التى ننسبها فى العادة إلى جماعة الفنانين ، بل مهما كان من أمر ذلك «الإلهام» الذى قد نجعله وقفاً على كبار الشعراء ، فإن المهم فى نظر عالم الجمال هو أن نحكم على «العمل الفنى» فى ذاته ، أعنى تبعاً لما له من قيمة ، لا بالنظر إلى شخص الفنان الذى صدر عنه . وحسبنا أن نتذكر أن جوجان Gauguin كان سكيراً ، وأن شومان Schumann قد مات مأفوناً ، وأن رامبو Rimbeau آثر جمع المال على قرض الشعر ، وأن كلودل Claudel نفسه لم يعد يفهم شيئاً من كل ما أنتج ، لكى نتحقق من أنه ليس من الضرورى للشاعر أن يكون صاحب « نفس شاعرة » âme poétique ، وأنه ليس من الضرورى للفنان أن يكون شخصية ممتازة ، كما أنه ليس من الضرورى للعمل الفنى أن يصدر عن حياة فنية مثالية . ولسنا نزعم بطبيعة الحال أن لا علاقة بين العمل الفنى وصاحبه ، وإنما كل ما نود أن نقرره هو أن أسلوب

الفنان فى المعيشة ليس بالعامل الفيصل الذى يحدد طبيعة « الفن » ، على الرغم مما وقع فى ظن بعض علماء الجمال من أمثـــال فكتور باش Victor Basch وماكس دسوار Max Dessoir اللذين أخذا بالنزعة الرومانتيكية ، فجعلا من الفن ضرباً من « الشبق الروحى » الذى لا يقوم إلا على الهياج والشهوة والرغبة العارمة فى الإنتاج .

حقاً إن المتحمسين للفن كثيراً ما ينسبون إلى الفنان فضيلة نفسية خاصة أو ميلا طبيعياً محدداً ، وكأن الفنان مخلوق فريد ممتاز ينبغى أن نعده نسيج وحده ، ولـكننا لو أنعمنا النظر إلى أمزجة الفنانين لوجدنا أنها لا تـكاد تختلف عن أمزجة غيرهم من سواد الناس ، ولتبين لنا بوضوح أن الفنان ما هو إلا رجل متخصص يحترف مهنة بعينها . وحينما نقول إن الفن مهنة Profession فإن مثل هذا القول قد لا يلقى أدنى قبول من جانب أولئك المتحمسين الذين دأبوا على الحديث عن « كرامة الفنان » و « مثالية الفن » ومفهوم « الفن » فى ذاته ... الخ . وحجة هؤلاء أننا ننتقص من قدر الفنان ونهبط بمستوى الفن حينما نجعل منه مجرد مهنة أو حرفة ، وكأن ليس من فارق على الإطلاق بين « الفنان » L'artiste و « الصانع » L'artisan . ولـكننا إذا سلمنا مع سوريو (أستاذ علم الجمال بالسوربون) بأن الفنان لا بد من أن يعيش من فنه ، كما يعيش الـكاهن من المذبح ، وإذا أخذنا بوجهة نظره فى أن الإنتاج الفنى ليس بالضرورة إنتاجاً لا يغل شيئاً ، وإنما هو إنتاج يسمح للفنان بأن يعيش ، أمكننا أن نقول إن الفن مهنة ينبغى أن تكفل لصاحبها العيش .

ويمضى سوريو إلى حد أبعد من ذلك فيقول إنه لا [illegible] ، نستبعد من دائرة الفن تلك الأعمال الفنية التى لم [illegible] الفنان حراً فى إنتاجها ، أو التى لم يتجه إلى صنعها إلا بناء على تكليف أو رغبة فى تحقيق طلب وجه إليه . وإلا ، فهل يجوز لنـــا أن نخرج من دائرة الفن « مقابر المدسيس » لمكيلانجلو ، أو « درس - التشريح » لرمبرانت ، أو « مرور القديس برنار » لدافيد ؟ أيكون فى إنتاج مثل هذه اللوحات الخالدة بناء على طلب سابق ما يكفى للحكم عليها بأنها خلو من كل إبداع فنى أو عبقرية فنية ؟ هذا ما يجيب عليه سوريو بالنفى ، لأنه يرى أن ثمة « وحدة فى القيمة » بين العمل الفنى وصاحبه . وإذن فلا بد لنا من أن ندخل فى دائرة الإنتاج الفنى كل ما قام به الفنان من أعمال ، يستوى فى ذلك أن تكون وليدة مزاج شخصى أو أن تكون وليدة الحاجة إلى كسب القوت . وما دام الفن هو فى صميمه مهنة ، فإن مهمة الفنان إنما تنحصر فى إنتاج أشياء أو صناعة منتجات يرمى من ورائها إلى تحقيق نفع مادى أو كسب أدبى . وبهـــذا المعنى يمكن أن ننسب إلى الفن وظيفة اجتماعية فعالة ، فنقول إنه يمد المجتمع ببعض الموضوعات النافعة التى يستخدمها أفراده فى حياتهم العادية .

بيد أن بعضاً من علماء الاجتماع أنفسهم — وفى مقدمتهم إميل دوركايم — قد أبوا أن يدخلوا الفن فى عداد الحرف ، بحجة أن الفن إن هو إلا ضرب من اللهو أو اللعب أو العبث . ولعل هذا هو ما عناه زعيم المدرسة الاجتماعية الفرنسية دوركايم حينما كتب يقول :

« ليس الفن إلا إشباعاً لتلك الحاجة الموجودة لدينا إلى بذل نشاط لا غرض له ، اللهم إلا لمجرد اللذة التي تنجم عن بذل مثل هذا النشاط». ويمضى دوركايم إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أنه ليس لهذا للنشاط الفنى من قيمة حقيقية ، لأن كل مغالاة فى الاستسلام لهذه الحاجة إلى اللعب Jeu أو اللهو أو تحقيق نشاط لا هدف له سوى مجرد اللذة ، لا بد بالضرورة من أن تفضى فى لحظة معينة إلى ضرب من الانصراف عن الحياة الجدية النافعة . حقاً إن دوركايم يسلم بأن النشاط الجمالى لا يؤدى إلى هذه النتيجة الخطيرة ، إذا بقى نشاطاً محدوداً معتدلا ، ولكنه يعود فيؤكد أن كل ترق زائد عن الحد للقوى الجمالية الكامنة فى المجتمع إنما يعد من الناحية الأخلاقية عرضاً خطيراً جليل الشأن . وعلى حين أن أرسطو كان ينسب للنشاط الفنى قيمة اجتماعية كبرى بوصفه صمام أمن بالنسبة إلى تلك الميول التى قد تحول الحضارة بينها وبين الظهور (وهـــذا هو جوهر نظريته فى التطهير) ، وعلى حين نسب جروس Groos إلى الفن قيمة فردية كبرى بوصفه أداة استعداد وتعلم للحياة ، نجد أن دوركايم يكتفى بأن يقول « إن الفنون الجميلة إذا احتلت فى حياة أمة مكانة أعلى مما ينبغى ، لكان ذلك حتما على حساب حياتها الجادة ، ولذا فإن مآل تلك الأمة إلى الفناء السريع » .

بيد أن دوركايم حين يأبى أن يعترف بأن الفن « عمل اجتماعى » Travail Social ، فإنه ينسى أو يتناسى أن الفنان رجل يحترف مهنة Professionnel ما دام يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة ، وليس

يكفى أن نقول مع سوريو إن الفنان هو أولا وقبل كل شىء « صانع » Artisan ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أن الفن مهنة لها أصولها وقواعدها ، وأن المجتمع نفسه يعد الفن وظيفة اجتماعية . ولو أننا رجعنا إلى العصور الوسطى (مثلا) لوجدنا أن الفن قد كان حرفة هامة يحرص عليها المجتمع ، فكانت هناك مراسم فنية ، وكانت هناك حرف يصطنعها دارسو الفن . وأما فى القرن الثامن عشر فقد كان كل فنان يجيد حرفة أو حرفاً ، أعنى أنه كان صانعاً وصاحب فن معاً ، فكان يصنع لوحات للهيكل ، ويرسم صوراً شخصية للأمراء والأميرات ، ويصمم الزينات والنقوش لجدران المؤسسات القومية ، وينحت التماثيل التى تزدان بها قصور الملوك والأمراء ... الخ .

ولئن كانت الدولة فى عصرنا هذا لم تعد تطلب من الفنان إلا النزر اليسير (حتى لقد أصبح الفن جهداً شخصياً ، لا حرفة بمعنى الكلمة) ، إلا أن صيحات أنصار الفن قد تعالت معلنة أهمية « الحرفة » Metier بوصفها نقطة تلاقى الفن والمجتمع ، وهكذا ذهب بعضهم إلى أنه إذا أردنا اليوم للفنان الحديث أن يعود إلى احتلال مركزه فى صميم الحياة الاجتماعية ، فلا بد لنا أن نجعل من فنه « حرفة » ، وهل يمكن أن يستغنى المجتمع عن الفنان ، وهو « الرجل الصانع » الذى يخلع على مصنوعات الإنسان الحديث طابع « الجمال » فيجعل منها أشياء محببة إلى نفسه ؟ إننا نعيش أيضاً فى عصر يحتاج إلى الفنان ، لأن عصر الذرة لا يستطيع هو الآخر أن يستغنى عن الجمال ! وحتى لو سلمنا جدلا بأن الفن إن هو إلا لهو عاطل لا غناء فيه ، لكان يكفى للاهتمام بمثل

هذا اللهو أن يكون الناس قد وجدوا فيه متعة هائلة ، بدليل أن الفنانين قد استطاعوا أن يجتذبوا إليهم الجماهير ، وأن يستثيروا أفئدة الناس في كل زمان ومكان . وإذن فهل يستطيع عالم اجتماعى مخلص أن يغفل مثل هذه الظاهرة ، وهو يرى إلى أى حد أنزلتها المجتمعات منزلة الجد في صميم حياتها الحضارية نفسها ؟

الواقع أنه إذا كان الفن وظيفة اجتماعية ، فما ذلك إلا لأنه صناعة ينتج فيها الفنان أشياء بعينها ، ولكنها صناعة تتطلب من المواهب الخاصة والاستعدادات المحـــددة والمران الطويل ما يجعل من « الفن » مهنة متمايزة فى مضمار تقسيم العمل الاجتماعى . وما دام الفن مهنة حقيقية قائمة بذاتها ، فليس ما يوجب التمييز — من حيث الصنعة الفنية — بين الأعمال التى يقوم بها الفنان إرضاء لنفسه ، وتلك التى ينتجها لحاجته إلى المال أو لحاجة السوق إلى أعمال من قبيلها . وإذا كان البعض قد يظن أن فى اعتبار الفن مهنة ما قد ينتقص من قدر الفنان ، فربما كان فى استطاعتنا أن نقول — على العكس من ذلك — إن فى هذا ما يزيد من شعور الفنان بقيمته وكرامته ، إذ يعمل الفنان جاهداً فى سبيل انتزاع تقدير المجتمع واحترامه ، مدفوعاً فى ذلك بإحساسه بأنه إنما يقدم للجماعة أشياء هى فى حاجة إليها ، وعندئذ نراه يضاعف من جهده الإنتاجى لكى يقـدم للمجتمع من الخدمات ما يستحق فى مقابله كل ما تمنحه الجماعة من تقدير له ولأرباب مهنته .

أما إذا تساءل القارئ عن السر فى حرصنا على الربط بين الفن والصناعة ، فليس عندنا من رد على مثل هذا التساؤل سوى ما قاله

الفيلسوف الفرنسى ألان : « إن المرء لا يبتكر إلا حين يعمل ، فالفنان إنما هو صانع قبل أن يكون فناناً » . ومعنى هذا أن الفن ليس حلماً وتأملا وتصورات فارغة ، بل هو صناعة وتحقيق وتنفيذ . وقد نتوهم أن الفنان الحقيق إنما هو ذلك الذى يكتب ما يمليه عليه شيطان إلهامه . ولكن الحقيقة أن الفنان (كما رأينا من قبل) إنما هو ذلك الصانع الذى يصطرع مع المادة (لغة كانت أم حجراً أم لوناً أم غير ذلك) حتى يجبرها على أن تتثنى وتنعطف تحت إيقاع ذبذباته الفكرية . أستغفر الله ! فما كان لدى الفنان « أفكار » سابقة محددة ، وإنما تجيئه الأفكار كلما أوغل فى الإنتاج والعمل ، إن لم نقل بأن هذه الأفكار لا تصبح واضحة إلا بعد أن يكتمل « العمل الفنى » نفسه ! وهكذا قد يصح أن نقول إن الفنان هو المتفرج الأول الذى يشهد مولد عمله الفنى ، فيعاصر مراحل تولده وظهوره ، إلى أن تجىء اللحظة التى يفغر فيها فاه مندهشاً متعجباً ! وقد يقع فى ظننا أحياناً أن القصيدة الرائعة كانت بادىء ذى بدء « مشروع قصيدة » ، ثم لم تلبث أن استحالت إلى حقيقة واقعة ، ولكن الأدنى إلى الصواب أن يقال إن القصيدة الجميلة لا تبدى للشاعر جميلة رائعة إلا حين يمضى فى نظمها ، كما أن اللوحة الجميلة لا تصبح جميلة إلا وهى تتولد تحت ريشة المصور وهلم جرا ...

وإذن فإن العبقرية إنما تصبح عبقرية حين تتجلى فى العمل الفنى ، مرسوماً كان أم منحوتاً أم منظوماً أم منغوماً .

إن الفن صناعة ، لأنه جهد إبداعى يستشعر فيه الفنان مقاومة المادة

فضلا عن أنه يتطلب منه الكثير من الجهد والمران والصنعة . حقاً إنه ليس من النادر أن نجد فنانين يلعنون الرخام ، ويسخطون على النحو ، ويستمطرون اللعنات على المادة ، وكأن هذه كلها إن هى إلا وسائل عاجزة قاصرة هيهات أن تنهض بالتعبير عن تلك الأفكار الهائلة التى يريدون أن يصوروها : ولكن هؤلاء ينسون أن الشعر لا يصنع إلا من ألفاظ ، وأن اللوحة لا ترسم إلا بالألوان ، وأن التمثال لا ينحت إلا من حجر أو صلصال ! وحتى إذا قلنا مع رودان إن الفن إحساس وعاطفة ، فلا بد لنا أيضـــاً من أن نعود فنقول معه « إنه بدون علم الحجوم والنسب والألوان ، وبدون البراعة اليدوية ، لا بد من أن تبقى العاطفة مشلولة ، كائنة ما كانت قوتها » .

وهكذا نخلص إلى القول بأن الفنان الحقيقى إنما هو ذلك الصانع الذى لا يزدرى المادة ، ولا يحتقر الصنعة ، بل يخلص دائماً للفن بوصفه مهنة ، ويؤدى رسالته دائماً فى المجتمع بوصفه صاحب حرفة يعيش منها ، ولكنه يعيش أيضاً لها ! ومعنى هذا أنه إذا كان الفنان هو ـ فى الأصل ـ مجرد « صانع » ، فإنه أيضاً « إنسان » ! وهو «إنسان» : لأنه موجود ينشد « القيمة » ،ويلتمس « التعبير » ، ويحاول « الكشف عن ذاته » فى عالم الآخرين! وقد يختلف « الفنان » عن غيره من البشر ، من حيث نوع « القيمة » التى ينشدها ، أو طريقة « التعبير » التى يصطنعها ، أو أسلوبه الخاص فى « الكشف عن ذاته » ، ولكنه ـــ مع ذلك ـــ إنسان يحيا فى العالم ، ويتفتح للأشياء ، ويتلاقى مع غيره من الموجودات ..الخ . وقد نكون ـــ جميعاً ـــ « فنانين » (كل على طريقته الخاصة) ، ولكن

من المؤكد أن الفنان الحقيقي هو ذلك « الإنسان » الذي يلمس بعينيه ، ويرى بيده ، ويفكر بأصابعه ! إنه « الإنسان » الذي يحتك بالعالم احتكاكاً مباشراً لا أثر فيه للمنفعة أو الفائدة العملية ، ومن ثم فإنه يملك ضرباً من « العيان الجمالي » للكون . ولا بد من أن يكون القارىء قد لاحظ معنا ـ في تضاعيف هذه الدراسة ـ أن الفنان هو الإنسان الذي يحيا في ترقب دائم ، وتأهب مستمر ، باحثاً باستمرار عن القيم الجمالية الجديدة ، والمعاني الوجدانية الأصيلة ، وكأنما هو يطارد الأحاسيس ، ويتصيد الانطباعات . ونعود الآن فنقرر — مرة أخرى — أن الفنان هو ذلك الإنسان الحاضر دائماً في صميم « عمله الفني » ، وكأنما هو « الفن » نفسه بلحمه ودمه ! ولعلنا نستطيع أن نقول ـ في خاتمة المطاف ـ إن « الفنان » هو « الإنسان » الذي يبرهن لنا في شخصه على صدق المعادلة القائلة بأن « العمل الفني » نفسه = الفن + الفنان ! !

محتويات الكتاب

صفحة

رقم الإيداع ٢٦٩٠ / ٧٣

هـذا الكتاب

يقدم لنـا الدكتور زكريا إبراهيم ــ أستاذ الفلسفة وعلم الجمال بكلية الآداب / جامعة القاهرة ــ مجموعة من الدراسات الجمالية القيمة فى الفن ، والفنان ، والعمل الفنى . وهو يحاول ــ فى هذا الكتاب ــ الدفاع عن دور « الصنعة » فى الفن ، فيصف الفنان بقوله إنه « الرجل الصانع الذى يفكر بيديه ، ويتصارع مع المادة ، ويزاول مهنته فى صبر وجلد ، ويقدم لنـا إنتاجاً لا يتحقق إلا بعد تردد وتعثر ... » .

ولكن المؤلف يؤكد ــ من جهة أخرى ــ أن الفنان هو ذلك « الإنسان » الذى يبحث دائماً عن « القيم » الجديدة ، فهو يزيد من إحساسنا بالحياة ، وحب الحياة . وليس نداء الفن سوى تلك الصرخة التى تهيب بالإنسان أن يكون حراً ، وأن يكتشف « الإنسان » الباطن فيه : أعنى ذلك « المخلوق الخالق » الكامن فى أحشائه ! ... إن الفن وثيق الصلة بمستقبل الإنسان : لأنه دعوة حارة إلى تكوين « الإنسان الجديد » ، وإبداع حضارة إنسانية جديدة ، تقوم على التخيل ، والتذوق ، و « التربية الجمالية » ...

الثمن ٤٠ ص

الناشر

مكتبة غريب

١ ، ٣ شارع كامل صدقى (الفجالة)

٩٠٢١٠٧ / ٩٢٠٥٤٠